

UNIVERSITE PAUL VERLAINE
UFR lettres et langues

Approche stylistique :

Le deuil à travers l'écriture autobiographique dans *La Fiancée juive* de Jean Rouaud

Mémoire de Master 2- Lettres, présenté et soutenu par Valérie Fabris

Sous la direction du Prof. Dr Sylvie Freyermuth

Année universitaire 2010-2011, semestre d'été

« les opinions exprimées dans ce mémoire sont propres à leur auteur et n'engagent pas l'Université Paul Verlaine de Metz».

« Les événements aussi sont des paroles, qui parfois bouleversent ceux à qui il est donné de les entendre ; […] événements négatifs des deuils, des catastrophes qui détruisent brusquement l'ordre d'une existence. Révélations de la mort, car la mort d'autrui, l'effacement d'une existence avec laquelle notre existence avait partie liée, sonne le glas de notre destin. Nous mourrons un peu chaque fois que s'efface un témoin de notre vie, un partenaire en lequel s'abolit une partie de notre être. La mort est l'expérience de l'irréparable, la victoire du néant sur le sens, avec l'abolition de cette part de nous-mêmes qui était engagée en l'autre, signe avant-coureur de notre propre mort, horizon en attente, inexorable. On peut mourir de la mort d'autrui, brusquement privé de cette ressource qu'était pour nous un être cher, dont la définitive absence revêt le sens d'une amputation. Le sens de notre vie ne nous appartenait pas en propre ; notre autobiographie s'ouvrait à des participations, à des partages avec autrui ; le mort saisit le vif, qui risque de sombrer avec lui. »[1]

---

[1] **GUSDORF,** Georges, (1991) : *Auto-bio-graphie, Lignes de vie 2,* Paris, Éd. Odile Jacob, p. 437.

Introduction

Jean Rouaud, écrivain apprécié des amateurs de littérature contemporaine, mais surtout des amoureux du verbe, des émotions sincères et bouleversantes, propose au lecteur dans ses cinq premiers romans, ceux du cycle de Minuit, un récit poignant sur sa vie, mais surtout sur sa vie envahie et imprégnée par la mort de ses proches et en particulier par celle de son père, un lendemain de Noël, alors que le jeune Rouaud est à peine âgé d'onze ans. Cette vie qui ne cessa de s'acharner sur lui et sur sa famille en emportant dans les mois qui suivirent le décès du père, sa tante Marie et son grand-père paternel. Si ces événements sont surtout relatés dans les cinq premiers livres de Rouaud, édités aux Editions de Minuit, et que l'on a coutume d'appeler les livres de la « saga familiale », *La Fiancée juive,* postérieure au « cycle de Minuit », parue en 2008 chez Gallimard, reprend toutes les thématiques importantes de son œuvre et constitue une sorte de condensé des textes précédents en traçant par fragments les étapes essentielles de l'enfant qu'il était jusqu'à l'écrivain qu'il est devenu, et qui, non sans difficultés, finit par s'assumer en tant que tel. Jean Rouaud est donc bien aujourd'hui reconnu en tant qu'écrivain important de notre époque. Son parcours quelque peu particulier mérite que l'on s'y attarde un moment afin de mettre en évidence l'évolution du personnage, de sa conception de la littérature ainsi que de ses sentiments face aux moments décisifs de sa vie et notamment face au décès de ses proches.

Jean Rouaud est né en 1952 à Camphon, en Loire-Atlantique. Lorsque son père décède en 1963, sa maman continue à gérer le magasin de porcelaine en élevant seule ses trois enfants. Jean Rouaud passe une grande partie de sa scolarité dans un pensionnat, époque qui l'a énormément marqué et à laquelle il consacre certains épisodes de son œuvre. Après le bac et des études de lettres à Nantes, il va exercer de petits métiers avant de devenir, en 1983 marchand de journaux dans un kiosque. Mais il n'est pas comblé car son rêve depuis toujours est

d'écrire, de devenir écrivain, mais aussi d'être reconnu en tant que tel : « une histoire qui commence très tôt, par, on ne sait trop, le goût d'écrire ou le désir d'être écrivain. […] le désir d'être écrivain passe nécessairement par la publication d'un livre, condition sine qua non pour être reconnu comme tel. »[2] La rencontre avec Jérôme Lindon des Éditions de Minuit va s'avérer être décisive dans le parcours de Rouaud. Celui-ci accepte de publier *Les Champs d'honneur* en 1990 et ce premier roman, couronné du Prix Goncourt et traduit en vingt-cinq langues, va marquer l'ascension de l'auteur dans le milieu de la littérature. Ce roman est aussi le premier d'une série de cinq livres qui retracent son parcours sinueux et celui des personnages importants de sa vie. *Les Champs d'honneur* retrace surtout la « loi des séries »[3] qui frappe la famille condamnée aux deuils à répétition. Dans ce roman à caractère autobiographique, le narrateur fait le portrait de son grand-père maternel, Alphonse Burgaud, personnage décrit comme étant « l'axe autour duquel tourne la maisonnée »[4] et qui décède brusquement à soixante-seize ans. Ensuite vient le tour de la tante Marie, dont la mort précède celle du grand-père et suit de peu celle de son neveu, Joseph, père de Jean Rouaud. C'est la perte prématurée de son neveu qui semble avoir raison de cette célibataire, la meilleure institutrice de Loire-Inférieure, qui a voué toute sa vie aux Saints et à ses élèves. Outres ces trois personnages importants pour l'enfant Rouaud, d'autres décès survenus dans la famille trouvent également leur place dans ce livre : Joseph, frère de tante Marie et mort au champ d'honneur en 1916, Emile, autre frère, disparu à Commercy, Pierre, le grand-père paternel du narrateur qui meurt en 1941, un an après sa femme, et laisse son fils Joseph orphelin. Le livre s'achève sur le décès de ce Joseph, mort prématurément à l'âge de 41 ans. La mort fait donc partie intégrante de la diégèse des *Champs d'honneur*, mais également de l'architecture de l'œuvre, dans la mesure où elle structure le récit, en inaugurant et en concluant chaque partie du livre.

---

[2] **ROUAUD,** Jean, (2008) : *La Fiancée juive*, Paris, Gallimard, p. 53.
[3] **ROUAUD,** Jean, (1990) : *Les Champs d'honneur,* Paris, Les Éditions de Minuit.
[4] *Ibid.* p.48.

Après ce premier roman, Rouaud va consacrer un livre en 1993 à la figure du père, *Des hommes illustres*, et poursuit avec *Le Monde à peu près* en 1996 dans lequel il relate sa jeunesse et s'autorise pour la première fois à employer le « je ». Un an plus tard, sa mère décède et deviendra le sujet principal du livre lui étant dédié : *Pour vos cadeaux*, paru en 1998 et l'année suivante *Sur la scène comme au ciel* (1999). Ces cinq romans sont donc consacrés à la famille de Rouaud et constituent les livres de la « saga familiale ». L'œuvre de Jean Rouaud ne se limite pourtant pas à la question du roman familial. *La Désincarnation* (2001), *Régional et drôle* (2001), *Le Paléo Circus* (1996), *L'Invention de l'auteur* (2004) et *L'Imitation du bonheur* (2005) sont quelques exemples de livres qui précèdent l'écriture et la publication de *La Fiancée juive* et qui viennent étoffer la bibliographie de l'auteur.

La Fiancée juive publiée en 2008 chez Gallimard est un texte intéressant dans le cadre du sujet traité, le deuil à travers l'écriture autobiographique, dans la mesure où quoi qu'il ne fasse pas partie des romans de la « saga familiale » dans lesquels Rouaud relate, une à une, les disparitions d'êtres chers qui l'ont marqué et dans lesquels la mort prématurée du père constitue le fil rouge indéniable de la diégèse, ce récit autobiographique a l'avantage d'avoir été écrit avec plus de recul que les cinq premiers romans de Rouaud dont l'inspiration semble avoir été arrachée dans le plus vif de la douleur et de la tristesse. En effet, *La Fiancée juive* est un texte qui constitue une sorte de condensé de l'œuvre rouldienne et il invite le lecteur à se promener dans toute l'œuvre pour suivre l'évolution de Rouaud en tant qu'homme, celle de ses romans et bien entendu, celle de l'écrivain reconnu qu'il est aujourd'hui. Ce livre offre donc à mon avis un texte qui résume les romans de la saga familiale, mais qui a l'avantage d'avoir été rédigé après l'acceptation de la séparation, de la mort, en d'autres termes, une fois le travail de deuil accompli ! Cette constatation n'enlève en rien l'émotion qui ressort du style de Rouaud, mais au contraire permet d'analyser le bienfait de l'écriture sur un être désespéré qui avait failli tout abandonner comme le

démontre le « oh, arrêtez tout [5]» qui clôt *Les Champs d'honneur* et atteste un tel point d'épuisement que Rouaud pensait être incapable d'aller plus loin dans son entreprise d'écriture, du moins en ce qui concerne l'écriture sur la mort et sur sa quête d'identité. Il s'agit donc, grâce, entre autres, à *La Fiancée juive*, de tracer les différentes étapes de travail du deuil qui s'est fait chez l'écrivain, principalement par le biais de sa plume.

Les lecteurs du premier livre de Rouaud, *Les Champs d'honneur*, dont l'attribution du Prix Goncourt en 1990 signe la consécration de l'écrivain et en retrace la vie en s'attachant, comme nous venons de voir, particulièrement aux décès de ses proches, notamment de son père, de sa vieille tante religieuse et du grand-père paternel, savent à quel point l'œuvre est marquée par ces disparitions qui sont d'autant plus tragiques que celles-ci sont survenues dans un laps de temps de trois mois alors que le futur écrivain n'était encore qu'un enfant dans sa douzième année. Plongé dans la souffrance du décès subit du père puis des autres membres de la famille et ensuite baigné dans une atmosphère de tristesse et de deuil, dans « [ce] long tunnel de [son] chagrin » selon les mots de Paul Eluard dans le poème placé en exergue de *La Fiancée juive* et expression souvent reprise par Rouaud pour décrire la tristesse inépuisable de la jeune veuve, il n'est pas étonnant que cette période douloureuse de sa vie constitue le fil rouge de son autobiographie. Si le deuil a donc marqué son enfance, on peut également aller plus loin en disant qu'il l'a lui a en partie volée dans la mesure où on fait rimer enfance avec joie de vivre, insouciance, gaité et bonheur. Donc, si la vie lui a arraché brusquement le père, elle en a fait tout autant de son enfance dont Rouaud ne semble retenir que peu de bons souvenirs au point qu'il aimerait « taper dans la balle comme on expédie son enfance […]. Et c'en serait fini […]. »[6] Ainsi, le deuil qui sera étudié dans ce travail ne se limitera pas au travail fait pour surmonter le décès du père et des siens, mais s'arrêtera également sur les efforts fournis pour guérir de cette perte brutale de

[5] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 1990, p. 188.
[6] **ROUAUD,** Jean, (1996) : *Le Monde à peu près*, Paris, Les Éditions de Minuit, p.27.

l'enfance qui a entravé le jeune Rouaud dans la construction de son identité, identité qu'il s'est créée avec mal au fil de l'élan de sa plume, au fil de « son mode d'emploi en cinq volumes »[7], de sa résurrection, ainsi que celle de son père par l'écriture, et du « salut [qui] vient des lettres »[8].

La Fiancée juive, autobiographie à la forme particulière, va permettre d'étudier les thématiques de l'écriture de soi en relation avec l'état et le travail de deuil, va inciter à approfondir certains sujets évoqués en allant rechercher dans les livres de la « saga familiale », mais va également permettre de tracer des liens entre les diverses formes d'art qui apparaissent dans l'œuvre. En effet, Rouaud y évoque la littérature, l'histoire, la peinture et y mêle prose, lyrisme et musique, un morceau de blues, écrit, composé et interprété par Jean Rouaud lui-même, étant fourni avec le livre.

La Fiancée juive se présente, ainsi que mentionné par Rouaud lui-même sur la quatrième de couverture, comme « une sorte de carte de visite en neuf volets »[9], neuf parties, dont une sous-divisée en six sous-parties. Ces neufs volets constituent chacun des sortes de fragments d'autobiographie relatant les instants importants donc les étapes essentielles du parcours initiatique de Rouaud, qui ont fait du petit orphelin de douze ans un écrivain reconnu et couronné du Prix Goncourt pour son premier livre, *Les Champs d'honneur*, en 1990. La mort subite du père, les personnages importants qui ont marqué son enfance, les autres membres de sa famille qui ont disparu, sa mère chérie et son magasin de porcelaine, son kiosque à journaux, tous et tout y trouvent une place dans ce livre qui marque non seulement l'aboutissement d'une quête d'identité de la part de l'orphelin et de l'homme plein d'ambition mais guère sûr de lui, qui malgré tout réussit en fin de compte à s'assumer et à assumer son statut d'écrivain, mais propose en plus le résumé des livres précédents avec un certain recul de la part de l'auteur,

---

[7] **ROUAUD,** Jean, (2004) : *L'Invention de l'auteur*, Paris, Éditions Gallimard, p. 93.
[8] *Ibid*., p. 312.
[9] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2008, quatrième de couverture.

donc avec un regard critique sur sa propre vie ainsi que sur le récit de sa vie. Si la quatrième de couverture dévoile le contenu du livre, elle inscrit également l'œuvre dans le genre autobiographique: « Me voilà, c'est moi. »[10]. Ceci est d'autant plus important que cette déclaration constitue une des caractéristiques indispensables à ce genre d'écriture de l'intime, à savoir le « pacte autobiographique » si cher à Philippe Lejeune, spécialiste de l'autobiographie et auteur de nombreuses études à ce sujet. Mais afin de bien situer l'ouvrage étudié dans son contexte littéraire et plus précisément dans ce genre de l'écriture de l'intime, il est certainement utile de s'arrêter un instant sur les caractéristiques qui font de *La Fiancée juive* le premier ouvrage de Rouaud à être identifié explicitement en tant qu'autobiographie.

Notons également que l'analyse qui va suivre s'inscrit dans une approche stylistique dont Georges Molinié[11] nous explique que l'objectif premier n'est pas en premier lieu le style, contrairement à ce que l'on pourrait croire, mais « le discours littéraire, la littérature » et plus précisément « le caractère spécifique de littérarité du discours, de la praxis langagière tel qu'elle est concrètement développée, réalisée à travers un régime bien particulier de fonctionnement du langage, la littérature. »[12] La stylistique vise en effet à analyser le fonctionnement du langage et donc surtout du langage littéraire et à relever les faits de langue saillants qui permettent de construire et d'appuyer une observation au niveau du sens. Pour ce fait, elle suppose une corrélation entre disciplines connexes telles que la linguistique, la poétique, la rhétorique et la pragmatique qui permettront en effet de réaliser une interprétation qui met en valeur le caractère indissoluble du contenu et de la forme dans la mesure « où la forme, en effet, manque, l'idée n'est plus. Chercher l'un, c'est chercher l'autre. Ils sont aussi inséparables que la

---

[10] *Ibid.*
[11]**MOLINIÉ,** Georges, (1993) : *La stylistique*, édition consultée : Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
[12]*Ibid.*, p. 1-2.

substance l'est de la couleur et c'est pour cela que l'Art est la vérité même. »[13] Georges Molinié explique également que :

> « l'interprétation dont il s'agit véritablement, la stylistique interprétative, se situe à deux (autres) niveaux : c'est l'analyse des liens entre les mises en formes verbales, les configurations matérielles du discours, les traits marquants des régularités textuelles, et les caractères majeurs d'un univers, d'une vision du monde, d'une idéologie : ce rapport – le rapport établi par ces liens – s'appelle, on le sait, une esthétique. La stylistique interprétative a pour tâche, du moins pour horizon, de décrire le fonctionnement d'une esthétique, ses composantes, sa portée, ses valeurs […] »[14]

La stylistique permet donc de concilier et de rapprocher diverses disciplines en relation avec la langue et la littérature. Cette approche de l'analyse littéraire rend, me semble-t-il, l'interprétation plus pragmatique et objective et permet d'éviter des analyses non fondées tout en gardant bien entendu à l'esprit que chaque œuvre est plurielle et que plusieurs interprétations sont donc possibles.

---

[13] **FLAUBERT**, extrait de lettres de Flaubert à Louise Collet, 15-16 mai 1852.
[14] **MOLINIÉ,** Georges, *op. cit.*, 1993, p. 202-208.

1. *La Fiancée juive* et l'autobiographie

1.1 L'autobiographie à la loupe

Pour une meilleure compréhension de *La Fiancée juive* dans le genre littéraire de l'autobiographie, il est utile de rappeler brièvement les caractéristiques de ce genre littéraire et de constater à quel point cette œuvre de Rouaud y correspond. Selon Philippe Lejeune, l'autobiographie est un : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »[15] Il s'agit également d'un genre « qui repose sur la confiance établie entre le lecteur et l'auteur, mais qui suppose aussi une déclaration explicité »[16] . L'auteur s'engage à dévoiler sa vérité sur sa vie, et cet engagement nommé « pacte autobiographique » par Lejeune est un des éléments indispensables et caractéristiques du genre autobiographique. Nous avons vu plus haut que le pacte qui scelle la relation de confiance entre l'auteur et le lecteur a une forme particulière dans *La Fiancée juive*, dans la mesure où cette déclaration se trouve ici en quatrième de couverture. Ce texte bref écrit par Rouaud déclare explicitement le caractère autobiographique de l'œuvre : « Je suis celui-là qui sanglote […] », « Je suis cet ex-vendeur de journaux […] », « celui-là qui, cherchant à être écrivain […] ». La prédominance du syntagme « je suis » par lequel débute la majorité des phrases de cette déclaration, qui constitue un résumé de l'œuvre en ce qu'elle mentionne toutes les étapes importantes qui établissent la structure de l'œuvre et du parcours de Rouaud, établit explicitement le lien entre l'auteur et les événements narrés. Le « Me voilà, c'est moi. » qui clôt ce passage efface les derniers soupçons quant au caractère autobiographique de l'œuvre. Si l'utilisation du pronom personnel de la première personne dans cette quatrième de couverture est déjà en soi une

---

[15] **LEJEUNE,** Philippe, (1971) : *Le pacte autobiographique*, Paris, Éd. Seuil, collection Poétique, éd. consultée : 1975, p. 14.

[16] **DUFIEF,** Pierre-Jean, (2001) : *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914, Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny, Éditions Bréal, coll. Amphi Lettres, p. 51.

preuve du lien existant entre le texte et la vie de l'auteur, précisons tout de même que pour Benveniste[17], la « première personne » se définit par l'articulation de deux niveaux : la référence et l'énoncé. Premièrement, selon lui, les pronoms personnels *je / tu* n'ont de référence actuelle qu'à l'intérieur du discours, dans l'acte même d'énonciation. Le « je » renvoie à celui qui parle et que nous identifions du fait même qu'il parle. En ce qui concerne l'énoncé, les pronoms personnels de la première personne marquent l'identité du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé. Jusque là, nous pouvons donc affirmer qu'en effet, ce pacte autobiographique hors-norme est bien une déclaration de coïncidence entre le je-narrant et le je-narré. Cependant, Lacan[18] va un peu plus loin en affirmant que c'est non pas le pronom personnel, mais l'identité de l'auteur par rapport à son personnage qui établit la preuve du caractère autobiographique d'un écrit et que cette identité s'établit non seulement par le « je », mais surtout par une déclaration signée de l'auteur, c'est-à-dire ayant en plus du pronom « je » le nom propre de l'auteur. En effet, pour ce psychanalyste, c'est bien dans le nom propre que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne. C'est donc par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre et sur la page de garde, au-dessous ou au-dessus du titre du volume.[19] Dans le cas de l'œuvre traitée, ces conditions sont remplies, mais en plus le nom de l'auteur se trouve en initiales en-dessous du texte de quatrième de couverture.

Cependant, on ne peut, dans le cadre d'une analyse sérieuse, se contenter de classer *La Fiancée juive* dans le genre de l'autobiographie, sans avoir envisagé la question de l'autofiction.

---

[17] **BENVENISTE**, Émile, (1966) : « De la subjectivité dans le langage » *in Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, p. 258-266.
[18] **CHIANTARETTO,** Jean-François, **CLANCIER,** Anne, **ROCHE,** Anne, (sous la direction de), (2005) : *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Éd. Economica, Anthropos.
[19] *Ibid.*, p. 25.

Ce terme d'autofiction, créé par Serge Doubrovsky[20], et qui apparaît pour la première fois sur la quatrième de couverture de son livre *Fils*, paru en 1977, est dans ce cas, censé éclairer le lecteur à propos du genre de son livre :

> "Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Pourriez-vous revérifier ? la syntaxe et/ou la ponctuation me paraissent bizarre Rencontre, fils des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.»[21]

Selon Vincent Colonna[22], les explications de Doubrovsky[23] ne permettent cependant pas de distinguer l'autofiction du roman personnel et il va publier en 1994 un essai intitulé *L'autofiction & autres mythomanies littéraires* dans le but d'affirmer l'autonomie du genre qui, selon lui, est trop souvent confondu – et les définitions des différents dictionnaires le confirment – avec l'autobiographie et le roman autobiographique. Pour Colonna, en effet, l'autofiction repose sur une « affabulation de soi », c'est-à-dire « un texte […] essentiellement centré sur le moi que l'auteur examine, commente, décortique mais aussi reconsidère, reconstruit, réinvente. »[24]

Dans le cas des livres de Jean Rouaud, la classification s'avère difficile. En effet, dans le cas de l'autobiographie, l'auteur s'engage à dire sa vérité avec le plus de sincérité alors que dans l'autofiction, l'auteur s'inclut comme personnage réel dans une fiction. L'auteur s'y intègre donc comme personne dotée d'un état civil. On sait que Jean Rouaud a volontairement modifié certains noms dans son œuvre. Dans *le Monde à peu près*, il parle longuement de la période passée au collège qu'il nomme ici Saint-Cosmes, alors que dans *la Fiancée juive*, ce même collège est appelé collège Saint-Louis, qui est le nom réel de

---

[20] **DOUBROVSKY,** Serge, (1977) : *Fils*, Paris, Éditions Galilée.
[21] *Ibid.*, quatrième de couverture.
[22] **COLONNA,** Vincent, (1989) : *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature),* Doctorat de l'E. H.E.S.S.
[23] **DOUBROVSKY,** Serge, *op. cit*., 1977.
[24] **STALLONI**, Yves, (2006) : *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, p. 27.

l'établissement. Dans *Les Champs d'honneur*, Rouaud situe l'histoire de sa famille à Random, alors que le village s'appelle Campbon, nom réel que reprend le romancier dans *La Fiancée juive*. Une autre modification concerne le nom des sœurs Calvaire, qui en réalité, et c'est le professeur Freyermuth, proche de Jean Rouaud, qui me l'apprend, portaient le nom de Calvez. Dans ce cas précis, le lien entre la signification du nom masculin calvaire avec le parcours difficile de ces deux personnages évoqués dans la saga de Rouaud, donne un sens particulier à cette modification qui revêt une signification sémantique. L'analogie entre ce « nom de scène » et le patronyme de ces deux villageoises font même penser à un jeu de mots plutôt qu'à une volonté de détourner la réalité. Y aurait-il peut-être le désir de préserver une part d'intimité à ces villages et villageois qui figurent, malgré eux dans des livres tirés à des milliers d'exemplaires ? Ou y a-t-il un désir de transformation, de travestissement des noms et des choses en vue d'une création littéraire, donc esthétique ? Pour répondre à ces interrogations il faut toutefois tenir compte du rapport particulier qu'entretient Jean Rouaud avec la vérité :

> « […] n'ayant pas le souci de la vérité des faits, m'affirmant surtout comme le spécialiste de l'approximation, d'un monde à peu près, en somme. Il m'arrive fréquemment de placer dans le fil du récit une information que je sais provisoire en me promettant de la vérifier plus tard et de la corriger, ce que, entraîné par le texte, j'oublie de faire, si bien qu'elle demeure en l'état. »[25]

L'intérêt principal de Rouaud se trouve donc dans l'écriture et non pas dans la diégèse, qui n'est que prétexte à l'écriture, et ce sans doute en tant qu'héritage du Nouveau Roman, genre dominant de la scène littéraire pendant les années d'études de lettres de Jean Rouaud. Et cependant, il n'est, dans l'œuvre de Rouaud, aucun personnage réel mis en scène dans des faits qui ne se sont pas réellement passés. Alors oui, Rouaud adapte certains détails et les transforme légèrement, constatation qui peut influencer la classification de son œuvre. Notons cependant que les modifications apportées par rapport à la réalité, mis à part la modification du nom des sœurs Calvaire, sont antérieures à *La Fiancée juive*, dans laquelle ces divergences sont corrigées. C'est une des raisons

[25] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 87.

pour laquelle *la Fiancée juive* va être analysée dans ce travail sous l'angle de l'autobiographie, dont le pacte autobiographique est l'une des caractéristiques les plus importantes.

Nous avons déjà annoncé que Lejeune lui-même propose différentes manières d'établir ce pacte autobiographique. Dans le cas de la *Fiancée juive*, celui-ci est établi *implicitement* dans la quatrième de couverture, c'est-à-dire que « le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le « je » renvoie au nom porté sur la couverture. »[26]. Cependant, selon ce théoricien du genre autobiographique, ce pacte doit se trouver dans la section initiale du texte. Nous avons donc ici un cas particulier, mais dont la non-conformité ne remet pas en cause le caractère autobiographique de l'œuvre dans la mesure où un deuxième critère essentiel vient appuyer sa validité, celui de la manière *patente* d'établir l'identité de nom entre auteur, narrateur et personnage. Celle-ci se trouve au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même et qui doit coïncider avec le nom de l'auteur sur la couverture.[27] À nouveau il nous faut recourir au texte de la quatrième de couverture pour vérifier le lien entre le personnage principal du livre, celui qui dit « je », et l'auteur, donc Jean Rouaud. Le nom de Jean Rouaud n'apparaît nulle part à l'intérieur du livre ne serait-ce que par allusion à Saint-Jean qui revêt un rôle important dans la vie de Rouaud dans la mesure où l'écrivain se sent une obligation commune à cet apôtre de Jésus, celle de témoigner. L'auteur-narrateur-personnage reste en marge du texte pour laisser la place à l'essentiel : la souffrance causée par la mort du père et toutes les conséquences que celle-ci a bien pu avoir sur l'existence du fils, pourtant le rapprochement du « je » de la diégèse et du « je » de la quatrième de couverture révèlent un lien indéniable entre les deux.

---

[26] **LEJEUNE,** Philippe, *op. cit.*, 1971, p. 27.
[27] *Ibid.*

Pour poursuivre l'analyse de *La Fiancée juive* sous l'angle du genre autobiographique, je vais emprunter au philosophe Georges Gusdorf[28], la dissection du terme « autobiographie » en ses trois constituants morphologiques : « autos » pour ce qui est en relation avec l'identité de l'écrivain, « bios » pour analyser tout ce qui est en relation avec la vie et la continuité vitale de cette identité et enfin « graphie », l'écriture, dans la mesure où une autobiographie est avant toute chose un texte, une suite de phrases, de mots, de phonèmes jaillis de la plume d'un être qui a décidé de faire de sa vie une œuvre littéraire.

1.2 Auto-bio-graphie : l' « autos »

Pourquoi décider de parler de soi et des siens ? Si l'on s'en remet à Gusdorf, le fait d'écrire sur soi a pour ambition une recherche d'identité au bénéfice de laquelle un homme s'engage à livrer à soi-même mais également aux autres « la vérité intrinsèque de ce qu'il est »[29]. En d'autres termes, il s'agit d'explorer et de mettre à nu le champ d'expérience de soi et le texte autobiographique renvoie donc à l'irréductible singularité de chaque auteur. En considérant ces généralités il n'est donc pas étonnant qu'une autobiographie se resserre souvent autour d'un événement central, heureux ou tragique d'une existence. D'ailleurs, si l'on consulte les grands textes autobiographiques de la littérature l'on constate aisément que l'événement déclencheur de l'écriture de soi est souvent un grand traumatisme ou du moins un grand revirement dans la vie de l'autobiographe. Chez Jean Rouaud, il va sans dire que la mort du père qui a bouleversé l'existence paisible de ce petit garçon de onze ans a incité l'auteur à écrire son histoire et a donc lancé l'édification de la charpente de l'œuvre roualdienne où Rouaud va devoir apprendre à assumer ce passé douloureux et apprendre à dire « je ».

---

[28] **GUSDORF,** Georges, *op. cit.*, 1991.
[29] *Ibid.*, p.10.

1.2.1 L'emploi particulier des pronoms : le « je » explicite, le « je » dissimulé et le « je » absent

Un critère grammatical relatif au contrat qui lie l'auteur au lecteur est l'utilisation de la première personne du singulier qui marque l'identité du narrateur et du personnage principal. Nous pouvons dès à présent noter que l'utilisation des pronoms personnels dans l'œuvre de Rouaud est très particulière et significative. L'emploi du « je » n'est pas une évidence chez cet écrivain, qui semble parfois avoir du mal à assumer cette identification avec le personnage et préfère garder de la distance par rapport à certaines situations et par rapport à lui-même. Dans *La Fiancée juive*, le « je », embrayeur déictique qui permet d'établir un contact avec la situation d'énonciation, n'apparaît que tardivement. En effet, le lecteur doit patienter jusqu'à la cinquième « carte de visite » intitulée, non sans raison « case départ » avant de lire un « je » explicite. S'il y avait, certes, certaines rares mentions du pronom possessif de la première personne, comme par exemple dans le deuxième volet qui relate l'histoire de la mère de Rouaud : « Ma mère, c'était pareil »[30], l'évitement du recours au « je » est flagrant dans ce livre. Une certaine hésitation se fait en effet ressentir, comme une sorte de scrupule à s'identifier, à parler en son nom propre. En sachant la souffrance qui se cache derrière la diégèse, on peut facilement aboutir à la conclusion que ces détours sont révélateurs d'une attitude significative de Rouaud : celle du mal à affronter, à reconnaître son propre destin, son statut d'orphelin, son parcours semé de souffrance. Il choisit donc de faire des détours pour raconter une histoire qui s'avère être moins douloureuse vue de l'extérieur, en tant que simple spectateur. Cette mise à distance qui se retrouve dans le style par le biais de l'absence du « je » est également présente dans la diégèse et Michel Lantelme[31] constate à ce sujet que le « je » est volontairement en retrait, ce qui différencie l'écriture rouadienne des écritures autobiographiques ordinaires. La première partie de *La Fiancée juive* intitulée *La double mort de Mozart* est une excellente démonstration de l'attitude de Rouaud

[30] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 24.
[31] **LANTELME,** Michel, (2009) : *LIRE Jean Rouaud*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. écrivains au présent.

par rapport à son histoire. Dans ce premier volet, Rouaud raconte l'émotion ressentie à la vue d'un épisode de série télévisée qui retrace la mort de Mozart. Mais une mort peut en cacher une autre, et en effet, plus on avance dans la lecture de cette partie, plus on se rend compte que l'histoire de cet illustre musicien se superpose et se confond à celle du père :

> « La musique nous l'annonce et la mine du musicien nous le confirme. On le sait fatigué depuis quelques temps. Un labeur harassant l'a conduit au bord de l'épuisement. Il s'en plaint parfois dans sa correspondance, quoique devant sa femme il ait la délicatesse toute mozartienne de feindre l'engouement. Il craint même de ne pas pouvoir achever l'ouvrage en cours. »[32]

Toute l'ambiguïté de ce passage se trouve dans la variabilité référentielle du pronom « il » qui peut, ici même, aussi bien faire référence au héros du film, c'est-à-dire à Mozart, qu'au père qui apparaît très fatigué à sa famille les jours précédant sa mort. Notons que cette variabilité référentielle concerne tous les pronoms personnels. Quant au père, Rouaud mettra dans cette première partie du temps à le nommer :

> « c'est cela, ce corps de votre père s'affalant brutalement dans la salle de bains sous on ne sait quelle corruption de l'organisme, sans crier gare, à quarante et un ans, un lendemain de Noël, alors que dans votre chambre vous entamiez la lecture de *Chabert*, deux fois mort, déposé parmi d'autres présents au pied d'un sapin, c'est cela qui, vingt ans plus tard, s'autorisait enfin à pleurer sous le couvert d'une biographie illustre. »[33]

Nous constatons donc que tout se tient : Rouaud a du mal à prononcer son implication personnelle dans le texte. Le déplacement le plus tard possible de l'aveu qu'il s'agit bien de son père dont il parle, l'effort fourni pour enfin s'identifier à l'orphelin du récit, les nombreuses digressions et détours qui viennent s'interposer dans les phrases, sont autant de contournements qui permettent à Rouaud de se distancier par rapport aux faits narrés, de s'abstraire de la situation pénible de manière à se protéger, à fuir hors de soi pour mieux supporter l'insupportable.

Les travaux de Sylvie Freyermuth[34] au sujet de l'emploi des pronoms personnels dans les textes de Jean Rouaud montrent très clairement l'importance de l'emploi de ceux-ci au niveau de

---

[32] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 15.
[33] *Ibid*, p. 19.
[34] **FREYERMUTH,** Sylvie, (2006) : *Jean Rouaud et le périple initiatique, une poétique de la fluidité*, Paris, L'Harmattan, coll. critiques littéraires.

l'interprétation du texte et de l'état d'esprit de l'auteur face à différents événements et certaines situations significatives de son « périple initiatique »[35]. Ainsi, Sylvie Freyermuth nous propose une analyse de l'emploi du pronom impersonnel « on », en concurrence avec le pronom personnel de première personne « nous », et du clitique de deuxième personne « vous ». Elle démontre que le pronom caméléon « on » renvoie, dans la majorité de ses occurrences, indifféremment aux membres de la famille Rouaud et ce dans leur singularité. Avec le « on » toutes les combinaisons sont possibles, c'est-à-dire les membres de la famille peuvent être indistinctement évoqués de manière individuelle : « La musique nous l'annonce et la mine du musicien nous le confirme. On le sait fatigué depuis quelque temps. »[36] Le « on » employé ici traduit une inquiétude commune des proches du père, mais il y a comme un silence entre eux, chacun se fait du souci de son côté de façon individuelle. Cette occurrence ne donne pas l'apparence d'une inquiétude communiquée et vécue au sein d'un groupe soudé.

Dans cette même lancée, nous constaterons que si le « je » se fait très rare, en revanche Rouaud a souvent recours au « nous » et au « vous ». En effet si la première personne du pluriel inclut le « je », ce dernier est accompagné au moins d'une personne, il n'est pas laissé seul ! Cette utilisation du pronom personnel reflète certainement mieux que de longs discours le mal ressenti par Rouaud à se reconnaître dans cette douleur face à la solitude, à s'assumer dans ce « je » seul face à la mort du père, seul, en tant qu'écrivain devant le récit de cet événement douloureux. Il n'a pas la force d'assumer cette épreuve difficile sans l'appui de ses proches et des lecteurs et c'est pourquoi il inclut d'autres personnes, souvent ses frères et sœurs ou la famille en général considérée comme entité homogène. En revanche, le « nous » marque la solidarité et revient à la famille comme entité massive. L'emploi de ce pronom de première personne pluriel marque l'appartenance à une communauté

[35] *Ibid.*
[36] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 15.

soudée et constitue un référent englobant la famille comme entité homogène, isolée :

> « Nous, très loin en arrière, orphelins, abandonnés, avec ce sanglot des profondeurs au travers de la gorge, inépuisable nappe phréatique que le drame qui vient de se dérouler n'arrive qu'à moitié à nommer. Car enfin, qu'est-ce qui vient de mourir que nous voulions, sans plus chercher à lutter, arrêter tout, nous poser là et n'en plus bouger ? »[37]

La variabilité référentielle de ce pronom permet une utilisation très souple de celui-ci, ainsi il est également capable de désigner par exemple le monde rural, les myopes, mais toujours dans le sens de groupe soudé. Rouaud se sert admirablement de la polysémie attachée à ce pronom, qui en même temps lui évite de dire « je », bien que celui-ci fasse partie du « nous » (ainsi que du « on ») ! En effet, les deux personnes du dialogue sont adjointes dans le pluriel de la 1ère personne. Benveniste[38] conteste d'ailleurs le fait que le « nous » serait le pluriel du « je » mais voit en lui une jonction entre « je » et le « non-je ». Le « nous » peut en effet correspondre à un « je » + « tu », à « je » + « il », à « je » + « tu » + « il »[39]. Ainsi, même si la première personne ne prédomine pas dans le texte roualdien, le « je » responsable du dire, sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé est présent, quoique dissimulé ou plutôt soutenu par une collectivité qui l'aide à affronter certaines situations difficiles qu'il a du mal encore à assumer. Le « je » qui pose une identité référentielle renvoie à celui qui parle, mais le chagrin qui submerge parfois l'auteur est tellement insoutenable « qu'il n'a pas d'expression possible par le « je » »[40]. Ainsi, Rouaud réserve à l'emploi particulier des pronoms « on » et « nous » le soin de signifier une souffrance que « je » ne sait pas dire ou trahit. Selon la psychanalyste Anne Levallois, il n'est pas fait du hasard que pour parler de soi, « on évite souvent le « je » qui engage pour employer le « on » de la généralité, « refusant ainsi d'endosser ses identifications inconscientes et de faire siens les discours que l'on a intériorisés, tout en se gardant

---

[37] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 18-19.
[38] Cité dans **HERSCHBERG PIERROT** Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belon, collection Belin-Sup-Lettres, 2003, p. 18.
[39] *Ibid.*
[40] Magazine *Lire,* entretien avec Catherine Argand décembre 1996/janvier 1997, p. 44.

d'avoir à assumer une position personnelle qui renverrait à la solitude de la singularité »[41].

Et justement, lorsque le désarroi de Rouaud devient insupportable, il se retire complètement de la situation éprouvante en utilisant, selon les termes de Sylvie Freyermuth, le « vous de distanciation »[42] qui va permettre à l'auteur-narrateur de fuir hors de soi, de façon à se protéger. Avec la deuxième personne du pluriel Rouaud va encore plus loin en se distanciant des événements. Il se désolidarise complètement de la situation lorsque celle-ci devient trop pénible. Dans ces situations, le « vous » devient une simple mesure d'autoprotection. L'emploi de ce pronom caractérisé par une intéressante plasticité référentielle, semble donc dans certains cas être une attente de compassion qui transforme l'écrivain en simple spectateur, voire témoin de la souffrance. Ainsi, l'emploi de ce pronom de deuxième personne en qualité d'énallage est une des caractéristiques très significatives de l'écriture roualdienne :

> « […] c'est cela, ce corps de votre père s'affalant brutalement dans la salle de bains sous on ne sait quelle corruption de l'organisme, sans crier gare, à quarante et un ans, un lendemain de Noël, alors que dans votre chambre, vous entamiez la lecture de ce Chabert, deux fois mort, déposé parmi d'autres présents au pied d'un sapin, c'est cela qui, vingt ans plus tard, s'autorisait enfin à pleurer sous le couvert d'une biographie illustre. »[43]

L'emploi de la deuxième personne pluriel permet au lecteur de s'identifier avec la situation narrée. Il est face à une description qui l'implique directement, qui le fait se transposer dans la situation comme si c'était lui qui la vivait directement. En lisant ce passage, le lecteur a l'impression de voir son propre père s'affaler par terre, il ressent la terreur et l'incompréhension ressenties par Rouaud au moment des faits.

---

[41] **CHIANTARETTO,** Jean-François, **CLANCIER,** Anne, **ROCHE,** Anne, (sous la direction de), *op.cit.*, 2005, p. 18.
[42] **FREYERMUTH,** Sylvie, *op. cit.*, 2006, p. 264.
[43] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 19.

1.2.2 Et le lecteur dans tout ça ?

L’autobiographie est, au contraire du journal intime, un texte destiné à être publié. Le discours autobiographique est donc un texte qui s’adresse à quelqu’un de réellement présent et engagé dans une écoute active : le lecteur. L’utilisation du « vous » renvoie donc fréquemment à cette personne « hors-texte » qui est le lecteur. En effet, il ne faut pas négliger la fonction conative rattachée au « vous » qui met l'accent sur le destinataire (récepteur), en cherchant à le contraindre à écouter, à agir, à s’émouvoir. Les lecteurs sont parfois directement sollicités et interpellés par l’écrivain : « Pendant ce temps vous vous préparez un thé. À présent que tout est prêt, trempez la madeleine dans votre tasse de thé. *Goûtez.* Ça ne *vous* rappelle rien? »[44] Dans ce cas, Sylvie Freyermuth[45] parle du « vous d’interlocution » qui a la caractéristique de s’adresser directement à nous en notre qualité de lecteur. Notons ici la sollicitation de l’interlocuteur marquée par l’emploi de l’impératif ainsi que par la forme interrogative de l’énoncé. En effet, du point de vue de la linguistique, le « vous » renvoie à une personne de dialogue. Il y a donc échange communicationnel entre un je/nous et un tu/vous et l’emploi du « vous » permet au lecteur de se sentir directement interpellé par le « je » qui parle. Le « vous » en tant qu’interlocuteur participe à l’énonciation. La situation juridique des interlocuteurs[46] entraîne des obligations aux deux pôles de la communication : ainsi, l’emploi de l’impératif « suppose la mise en présence directe de l’énonciateur et de l’allocutaire au travers d’un acte d’énonciation par lequel le premier cherche à agir immédiatement sur le second ».[47] Notons également le mode interrogatif employé en combinaison avec le pronom de deuxième personne pluriel qui par définition est « un énoncé qui se présente comme ayant pour finalité principale d’obtenir de son destinataire un apport

[44] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 72.
[45] **FREYERMUTH,** Sylvie, *op. cit.*, 2006.
[46] **DUCROT,** Oswald, (1984) : *Le Dire et le dit*, Paris, Éd. de Minuit.
[47] **MAINGUENEAU,** Dominique, (1994) : *L’énonciation en linguistique française*, édition consultée : Paris, Hachette supérieur, 1999, p. 57.

d'information. »[48] Il y a donc double interpellation du lecteur, le premier par le mode assertif et le deuxième par l'interrogation qui ont tous deux une forte valeur illocutoire.

Nous avons vu plus haut que le « vous » ne constitue pas à proprement parler le « pluriel » de tu, mais qu'il s'agit plutôt, selon les termes de Benveniste, d'une personne « amplifiée ». « Vous » désigne donc tu + tu (+ tu…) ou bien tu + il (+ il…)[49]. Dans ce cas, on peut affirmer que Rouaud s'adresse donc aux lecteurs (pluriels). L'on peut toutefois également supposer que l'auteur interpelle un lecteur unique. Dans ce cas il s'agit du « vous de politesse » qui correspond, non pas à une addition d'unités, mais à une amplification de la personne.[50]

Toutefois, ce « vous » se différencie du « tu » qui apparaît à partir de l'avant-dernière section de *La Fiancée juive*, intitulée *Les promenades de Saint-Louis*. Il s'agit du dernier volet écrit sous forme de récit car celui-ci est uniquement suivi du texte de la chanson qui donne son titre à l'œuvre et qui la clôt. Si l'utilisation par Rouaud de la deuxième personne du singulier laisse un peu perplexe au début, la dernière phrase de ce volet élucide le lecteur quant à la personne qui se cache derrière ce « tu » : « Et tu sais comme je déteste le froid, ma chérie. »[51] Le lien qui existe entre le « ma chérie » et l'identité de cette fiancée juive est posé par le rapport de suite entre les deux interpellations. Car comme nous venons de le voir, le « ma chérie » qui clôt ce huitième volet est directement suivi du titre du dernier volet intitulé *La Fiancée juive*. Ce syntagme pourrait donc être considéré comme une précision, une caractérisation de cette « chérie ». D'ailleurs Rouaud confirme, dans *l'Évangile (selon moi)*, la coïncidence entre la personne dissimulée derrière ces deux dénominations :

> « Nous avions rapproché amoureusement nos chaises au bord du bassin de Marie de Médicis, dans le jardin du Luxembourg, et nous étions si parfaitement

---

[48] **KERBRAT-ORECCHIONI**, Catherine, (2005) : *Les actes de langage dans le discours, Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, collection fac, p. 86.
[49] **MAINGUENEAU,** Dominique, (2005) : *Linguistique pour le texte littéraire*, édition consultée : Armand Colin, coll. Lettres sup., 2007, p. 17.
[50] *Ibid.*, p. 17.
[51] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 107.

seuls au monde sous le soleil de mai […]. Elle, elle est ma fiancée juive pour qui j'ai écrit et chanté un long blues de douze minutes, un chant d'amour courtois […] [52]»

1.2.3 Le titre

Une certaine dimension sentimentale de l'œuvre est directement introduite par le titre du livre, qui renvoie à une femme avec laquelle un homme s'est engagé par une promesse solennelle de mariage. En prenant la décision de nommer son autobiographie *La Fiancée juive*, l'importance de cette femme dans sa fonction de partenaire, dans sa fonction d'ouverture vers une promesse d'avenir, est établie.

Cependant, le titre d'un ouvrage, élément de paratexte, qui a pour fonction d'identifier et de désigner une œuvre, crée une attente chez le lecteur. Leo Hoek[53], qui définit le titre comme « un ensemble de signes linguistiques […] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé »[54], pointe du doigt l'horizon de lecture mais également la promesse faite au lecteur de répondre à cette attente. Cela dit, certains auteurs tendent à déjouer cet horizon d'attente et ainsi à « violer » le pacte de lecture passé entre l'écrivain et le lecteur. Selon le critique suisse Robert Jauss, c'est ce qu'on fait par exemple, et de manières différentes, Diderot, Céline ou les Nouveaux Romanciers. En effet, bien qu'il s'agisse d'une autobiographie, donc par définition d'une œuvre centrée sur l'auteur, nous constatons que, d'après ce titre, Jean Rouaud se met en retrait. Cette constatation vient renforcer ce qui a été dit plus haut au sujet de la mise en retrait de l'auteur. En considérant la personne rattachée au « tu » de l'avant-dernière section, c'est-à-dire cette fiancée juive, comme étant un personnage, quoique discret du livre, nous pouvons classer ce titre sous la catégorie de titre à fonction thématique qui actualise simplement un personnage de l'histoire et qui établit l'importance de ce personnage dans

---

[52] **ROUAUD,** Jean, (2010) : *Évangile (selon moi)*, Paris, Éditions des Busclats, p. 9-10.
[53] **STALLONI**, Yves, *op. cit.*, 2006, p. 270.
[54] *Ibid.*

l'œuvre et dans la vie de Rouaud. Outre cela, nous constatons dans cet intitulé l'emploi de l'article défini en première mention. Cet emploi a ici une valeur de soulignement et d'emphase. Il tend à marquer l'excellence, la perfection typique, ou procure même au substantif auquel il est rattaché une valeur de notoriété.[55] Nous constatons dès lors que le contenu du titre, son actualisation, ainsi que la majuscule, sont autant d'éléments qui confèrent à cette femme une place importante aux yeux de l'auteur. D'autant plus que la dernière section du livre ainsi que le blues écrit, composé et interprété par Rouaud porte également cette dénomination.

Cependant, il est un détail qui peut avoir son importance dans la relation qu'entretient ce titre avec l'autobiographie et donc avec la vie de l'auteur : *La Fiancée juive* est également le titre d'un tableau célèbre du peintre hollandais Rembrandt, qui est considéré comme un des peintres majeurs de l'histoire de l'art baroque européen et de l'école hollandaise du XVIIème siècle. Cette huile sur toile, *La Fiancée juive*, est une œuvre qui date de la fin de la vie de l'artiste et représente un homme qui prend sa fiancée dans ses bras en posant délicatement sa main droite sur la poitrine de la jeune femme. Ce geste dont émane une grande tendresse marque le bonheur et l'harmonie qui semble régner entre ces deux personnes. En anticipant un peu sur une prochaine partie de l'analyse qui va nous amener à nous arrêter plus longuement sur l'art pictural, notamment en analysant l'importance du tableau *St Joseph Charpentier* de Georges de La Tour, il est nécessaire de faire un petit détour sur les techniques de travail de Rembrandt dans la mesure où elles ont certaines caractéristiques communes à celle de La Tour. En effet, une des caractéristiques majeures de l'œuvre de Rembrandt (ainsi que de La Tour) est l'utilisation de la technique clair-obscur, qui a pour effet d'attirer le regard par le jeu des contrastes entre la lumière et l'obscurité et qui est très appréciée de Jean Rouaud. Rembrandt a également le don d'exprimer la compassion et l'humanité à travers l'expression de ses

---

[55] **MOLINIÉ,** Georges, *op. cit.*, 1993, p.169.

personnages. Ses thèmes préférés sont le portrait ainsi que les scènes bibliques et historiques[56].

Rien dans le texte ne prouve que Rouaud fasse référence à ce tableau dans le titre de son autobiographie et qu'il existe un lien avec l'art pictural, ne serait-ce la proximité d'un peintre dans la scène qui se déroule dans le jardin du Luxembourg et dans laquelle il nous parle justement de sa fiancée juive : « Nous avions rapproché amoureusement nos chaises au bord du bassin de Marie de Médicis, dans le jardin du Luxembourg, et nous étions si parfaitement seuls au monde sous le soleil de mai, que cet ami peintre qui nous aperçut […] évita délicatement de nous déranger. »[57] Pourtant, le lien créé avec la peinture viendrait compléter la relation intense qu'entretient Rouaud avec l'art dans la mesure où ce titre bâtit un pont avec la littérature, en ce qu'il fait partie intégrante d'une œuvre littéraire, ainsi qu'avec la musique puisque *La Fiancée juive* est également, comme mentionné plus haut, le titre du blues gravé sur le CD qui accompagne le livre et dont le texte constitue la dernière partie du livre. Le titre de son autobiographie comporterait ainsi de façon très discrète et très subtile les trois formes d'art très chères à Rouaud qui jouent un rôle crucial dans la vie ainsi que dans l'œuvre de l'écrivain : la littérature (cela va sans dire), la musique (la mort de Mozart est le thème du premier volet du livre) et bien sûr la peinture et plus précisément le tableau de La Tour, dont le rôle essentiel fera plus loin l'objet d'une analyse détaillée.

1.3. L'auto-bio-graphie : le bios

La Fiancée juive ne peut sans doute pas être considérée comme étant un tournant important dans l'œuvre de l'écrivain, mais il n'en demeure pas moins qu'il s'agit bien d'une évolution de la relation qu'entretient Rouaud avec son œuvre et sa vie vue à travers elle. S'il met donc plusieurs années et de nombreux livres avant d'avouer explicitement le caractère autobiographique de son oeuvre, il met de

[56] http://fr.wikipedia.org/wiki/Rembrandt, (15.10.11.2010).
[57] **Rouaud,** Jean, *op. cit.*, 2010, p. 9.

même un certain temps avant d'être capable de s'assumer en tant qu'écrivain. Pourtant certains paradoxes subsistent : pourquoi un écrivain qui apparaît comme une personne discrète et timide décide-t-il de se mettre à nu dans une autobiographie ? Rappelons que l'autobiographie est, contrairement au journal intime, un texte qui est destiné à être publié, donc lu par de nombreuses personnes. L'écrivain qui ne voulait pas recycler la mort du père en billets de banque[58] a pourtant été motivé, par des raisons que nous allons tenter d'élucider, à raconter sa vie et ses émotions les plus intimes. Le fait d'avoir transformé cette mort, « [ce] socle fondateur […] sur lequel bâtir [une] quête identitaire »[59] en art, prouve l'aboutissement d'une quête de soi, une reconnaissance en tant qu'écrivain et surtout du recul face aux événements tragiques.

1.3.1 La vie au présent et la vie au passé

D'après ce que nous savons de l'enfance de Rouaud, il est facilement compréhensible que le traumatisme subi par l'enfant aura marqué sa personnalité d'adulte et que celle-ci subit des changements au fil du temps, de sa guérison, de son deuil. Nous avons donc ici à faire, comme dans chaque autobiographie, au « je » narrant qui fait partie du moment d'énonciation, d'écriture et au « je » narré qui est l'enfant dans la souffrance, l'adolescent dans la solitude et enfin l'adulte dans l'accomplissement de son rêve : « le bonheur d'inscrire écrivain sur votre passeport. »[60]

L'analyse de l'écriture autobiographique a donc également pour enjeu d'éclairer la question du texte comme lieu de figuration d'une représentation de soi. Cependant, le « moi » n'est pas une vérité fixe, il n'est pas assuré dans le temps mais varie avec lui. Depuis le garçon de onze ans jusqu'à l'écrivain adulte, évolue l'entendement et surtout la faculté de relativiser certains chapitres d'une existence et ce grâce à l'expérience acquise au fil des années et de la vie. Ainsi, si l'auteur d'une

---

[58] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 123.
[59] *Ibid.*, p. 119.
[60] *Ibid.*, p. 58.

autobiographie tente de s'annoncer à lui-même et d'annoncer aux autres ce qu'il est, ces révélations ont toujours comme source d'interprétation l'adulte qui relate sa vie de façon rétrospective. L'écriture témoigne donc de ce que l'écrivain fut, par rapport à quoi il ne cesse de prendre ses distances. C'est dans cette perspective que Chiantaretto[61] parle d'approche bipolaire de l'écriture autobiographique dans le sens où celle-ci est caractérisée par le fait que les deux positions psychiques y sont en concurrence :

> « la première, de l'ordre de l'attestation d'identité, se situerait du côté du figement rétrospectif de la vie dans l'écriture, du côté de la coïncidence du texte et de la vie, de soi et de la représentation de soi. La seconde, de l'ordre du témoignage d'une altération, d'une identité altérée, se situerait du côté de la non-coïncidence du texte et de la vie, de soi et de la représentation de soi. »

Certes, le caractère rétrospectif de l'autobiographie semble évident: le narrateur raconte son passé. Pourtant, en réalité une parfaite rétrospective d'une existence n'est pas possible et relève de l'illusion dans la mesure où le rapport entre le temps de l'écriture et celui de l'histoire n'a de cesse de se modifier. Pendant la rédaction, la vie continue et le regard de l'écrivain est tourné vers le passé de son existence. Il est donc logique que le temps dominant soit le passé mais celui-ci est entrecoupé de passages au présent lorsque l'auteur intervient directement dans le texte. La temporalité dans une œuvre autobiographique est donc caractérisée par une alternance des temps de la diégèse et des temps du discours et joue donc sur la duplicité énonciative :

> « En fait, personne ne me demandait rien, sinon ce que je comptais faire plus tard, à quoi il m'est arrivé de répondre journaliste justement, parce que ça prenait vaguement la forme de la chose écrite, et qu'il me semblait que c'était plus facile à faire passer que prix Nobel de littérature, ou « Chateaubriand ou rien », ce qui, ce défi lancé à la face du siècle, le dix-neuvième, est pour le moins gonflé. Il est même étonnant que personne n'ait pensé à se frapper la tempe du bout de l'index en pensant très fort, mais pour qui se prend-il celui-là ? Or, le plus incroyable, c'est que celui-là, le fanfaron arrogant, fut, non pas Châteaubriand, mais Victor Hugo, ce qui, de fait, n'est pas rien, même si personnellement, et définitivement, c'est le vicomte que j'aime. »[62]

---

[61] **CHIANTARETTO,** Jean-François, **CLANCIER,** Anne, **ROCHE,** Anne, (sous la direction de), *op. cit.*, 2005.
[62] *Ibid.*, p. 65.

Ainsi, cette bipolarité de l'écriture autobiographique renvoie au fait qu'un autobiographe qui cherche soit à restituer son passé tel qu'il l'a vécu ou à le raconter à la lumière de son « moi » actuel, écrit dans les deux cas au nom de ce « moi » actuel, donc avec forcément du recul, volontaire ou non. L'auteur porte un regard critique sur ce qu'il a vécu et qu'il est en train de raconter. Il juge ces événements et les justifie à la lumière de ses connaissances actuelles et tente d'établir des liens de causalité entre eux. Différents états du « moi » se croisent et se succèdent dans l'œuvre autobiographique pour enfin aboutir au moi de l'écrivain en train d'écrire. Cependant ce « moi » n'est pas fixe à jamais, il va continuer de subir l'action dissolvante du temps et évoluer en dépit ou grâce à lui : «La mémoire n'est pas une collection de documents déposés en bon ordre au fond d'un ne sait quel nous-mêmes; elle vit et change; elle rapproche les bouts de bois morts pour en faire de nouveau de la flamme. »[63]

Dans le cas de Jean Rouaud et de sa *Fiancée juive*, le lecteur a surtout affaire à l'écrivain reconnu qui relate sa vie avec un certain recul. La mort du père est acceptée, l'enfance malheureuse est plus ou moins gérée et le travail de deuil est définitivement accompli. Rouaud peut enfin passer à autre chose. Afin de prouver la différence entre ces deux états du « je », il faut faire un petit détour par les romans « du cycle de Minuit » et peut-être plus précisément par le premier roman de Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, qui a été écrit dans le vif de la douleur à un moment où l'avenir de Jean Rouaud en tant qu'écrivain reconnu est encore plus qu'incertain. En effet, s'il est indéniable que la mort du père est l'élément phare de l'œuvre roualdienne, ce personnage central est pourtant pratiquement absent de ce premier roman dont la structure est significative en ce que Jean Rouaud y inverse l'ordre chronologique de la suite des décès qui endeuillent la famille Rouaud. La mort du grand-père maternel est du point de vue chronologique la dernière de cette « série » et pourtant elle est racontée en premier : « C'était la loi des séries en

[63] **YOURCENAR,** Marguerite, (1988) : *Quoi? L'Eternité*, Paris, Gallimard, p. 279.

somme, martingale triste dont nous découvrions soudain le secret- un secret éventé depuis la nuit des temps, mais à chaque fois recouvert et qui, brutalement révélé, martelé, nous laissait stupides, abrutis de chagrin. C'est grand-père qui a clos la série. »[64], alors que celle du père, qui est le premier décès, est repoussée jusqu'à la fin. De plus, l'événement fatal de l'année 1963 est raconté par un long détour, celui de la mort d'un autre Joseph, frère aîné de tante Marie et décédé le 26 mai 1916 à la guerre. L'écrivain a encore du mal à affronter cette mort et le fait de l'écrire revient à revivre ce moment fatidique. La plaie est encore trop vive, elle n'est pas encore cicatrisée et même si l'ombre du père traverse toute l'œuvre de Rouaud, il a encore beaucoup de mal à en parler de façon explicite. D'ailleurs ce phénomène de détournement et de diversion se retrouve également dans le style de Rouaud qui est parsemé de digressions qui permettent à l'écrivain de se laisser aller dans l'écriture mais qui lui évitent également d'en arriver trop brusquement là où ça fait mal. L'effort fourni par l'écrivain pour enfin nommer la mort l'épuise à tel point qu'il en arrive, à la fin des *Champs d'honneur* à vouloir tout abandonner : « oh, arrêtez tout. »[65]. Rouaud se sent incapable d'aller plus loin, ne se croit pas en mesure d'écrire un autre roman. Et pourtant, plusieurs romans vont suivre, qui vont permettre aux lecteurs de suivre entre autres l'évolution de l'état d'esprit de l'écrivain face à l'élément central de son œuvre, cette « borne monumentale du 26 décembre »[66]. Une attention particulière doit être portée sur l'emploi de l'impératif dans cette dernière phrase du premier roman de Rouaud. Il « suppose la mise en présence directe de l'énonciateur et de l'allocutaire au travers d'un acte d'énonciation […] il n'y a pas place ici pour un découpage chronologique. »[67] Ce « oh, arrêtez tout » est donc comme extérieur au récit. Il ne fait pas partie des événements relatés par Rouaud, mais situe l'énoncé par rapport au moment d'énonciation qui est le moment d'écriture. On imagine l'écrivain de trente-sept ans laissant tomber brutalement son stylo sur son pupitre, se levant en repoussant de

---

[64] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 1990, p. 9.
[65] *Ibid.*, p.188.
[66] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, p. 93.
[67] **MAINGUENEAU,** Dominique, *op. cit.*, 1999, p. 57.

façon brusque sa chaise derrière lui et quittant la pièce, le texte et la douleur devenus insupportables.

Maintenant, une lecture attentive de *La Fiancée juive* permet d'observer une réactualisation de cette expression « arrêtez tout » :

> « Nous, très loin en arrière, orphelins, abandonnés, avec ce sanglot des profondeurs au travers de la gorge, inépuisable nappe phréatique que le drame qui vient de se dérouler n'arrive qu'à moitié à nommer. Car enfin, qu'est-ce qui vient de mourir que nous *voulions*, sans plus chercher à lutter, *arrêter tout*, nous poser là et n'en plus bouger ? »[68]

Rouaud emploie la même expression que dans son premier roman, et l'imparfait, associé à un verbe à valeur volitive, qui présente le procès dans son déroulement et inscrit cette volonté dans un repère du passé, met l'accent sur la vision sécante liée à l'emploi de ce temps. L'imparfait, apte à rendre compte d'un fait situé dans le passé, en cours d'accomplissement, et dont le point de repère n'est autre « qu'un moment dont l'énonciateur parle »[69], fait donc référence à un moment d'énonciation situé dans le passé, celui de l'écriture des *Champs d'honneur*. L'emploi de ce temps du passé fait apparaître un changement au niveau de l'approche de l'auteur-narrateur. En effet, au moment de l'écriture de *La Fiancée juive*, Rouaud se souvient avoir voulu tout arrêter, mais ce n'est plus le cas au moment de l'écriture de son autobiographie. L'emploi de ce temps du passé sous-entend donc une évolution chez Rouaud, qui, malgré tout n'a pas tout arrêté, mais a fait des progrès en matière d'acceptation de la mort du père et de deuil.

1.3.2 Le rôle de la mémoire

Beaucoup de temps, plus précisément 18 années se sont écoulées entre l'écriture des *Champs d'honneur* et de la *Fiancée juive* ! Cette durée correspond à une partie de la vie de Rouaud, pendant laquelle jour après jour il a fallu affronter la douleur causée par la perte définitive d'un être cher et les conséquences que cette mort, qui a agi telle une faux qui détruit ou du moins meurtrit tout sur son passage, a entraînées.

---

[68]**ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2008, p. 19.
[69]**MAINGUENEAU,** Dominique, *op. cit*. 1999, p. 86.

Cependant, l'on survit à la perte d'un parent. Aussi accablante que soit la douleur au moment des faits, l'instinct de vie l'emporte sur tout. La douleur s'estompe lentement pour faire place à une sorte de nostalgie qui peu à peu se dissolve en un tas de bons et de mauvais souvenirs. Résulte de cette constatation que la mémoire et l'oubli jouent un rôle décisif dans le deuil. Même si l'oubli est ce que craignent le plus les personnes qui se savent à jamais séparées d'un être cher et que celles-ci revendiquent la volonté de ne jamais oublier, comme le prouve les inscriptions du genre « le temps passe mais le souvenir reste » dans les avis de décès et les pierres tombales, le temps vient cependant lentement à bout du chagrin ainsi que de la précision des souvenirs, notamment des souvenirs visuels: peu à peu les traits du visage deviennent moins précis, des détails quant au physique du défunt s'estompent, le son de la voix ne résonne plus tout à fait de la même manière. Malgré tous nos efforts, on oublie le visage de nos morts :

« Je crois d'ailleurs savoir que c'est ce qui vous tracasse, ce visage du disparu qui se refuse à vous apparaître pendant votre sommeil. Car vous rêvez bien sûr qu'il surgisse du tableau noir de vos rêves, qu'il vous adresse d'outre-tombe, à travers les voiles de la mort, par le biais du monde nocturne, un coucou tendre […] Après tout, si son reflet se dérobe peut-être se forme-t-il ailleurs, et dans ce cas on doit s'agiter beaucoup dans les coulisses du rêve pour obtenir la bonne sortie. »[70]

Cette mémoire qui nous fait si souvent faux bond est certes essentielle à la vie, comme l'a montré le philosophe Bergson, car sans elle nous ne pourrions même pas avoir de conscience, cependant elle est également un frein potentiel, car pour vivre au présent il ne faut pas rester prisonnier du passé. D'où l'importance de l'oubli qui sélectionne ce qui est utile à la vie. La mémoire est indispensable à notre pensée en ce qu'elle permet entre autre d'améliorer notre comportement à l'aide d'expériences que nous avons vécues. Ainsi, c'est elle qui crée l'harmonie de notre personnalité en lui préservant un passé, c'est elle qui nous permet de retenir les mots et la grammaire d'une langue, les habitudes, les coutumes et les règles de savoir-vivre de la société et de l'époque dans laquelle nous vivons, les détails et les lieux qui nous ont marqués, les traits de visage de personnes qui nous sont chères. Sigmund Freud, qui s'est en outres penché sur le phénomène de la mémoire, en a

[70] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 106.

découvert certains mécanismes psychiques, dont le refoulement qu'il décrit comme étant un mécanisme psychologique inconscient qui permet d'oublier le souvenir d'événements pénibles afin d'éviter les sentiments de peur, d'angoisse, de souffrance qui en résulteraient.[71] L'oubli fait donc partie intégrante du mécanisme de la mémoire et constitue même un élément indispensable au bien-être de chacun. D'ailleurs, selon les scientifiques, on ne saurait pas vivre le présent sans mettre de côté le passé, du moins temporairement. Il est important psychologiquement d'oublier, car les souvenirs peuvent être douloureux et lourds à porter si on s'en souvenait quotidiennement. Ainsi l'oubli permet d'esquiver tous les désagréments que le vif souvenir de la mort pourrait avoir sur la vie d'un être humain. Notons que cet oubli va de pair avec le processus de résilience, terme introduit par Boris Cyrulnik[72] et qui désigne, en psychologie, l'aptitude de se refaire une vie et de s'épanouir en surmontant un choc traumatique grave. La résilience est donc une aptitude personnelle qui permet de survivre aux drames importants de notre vie et de continuer à vivre malgré les séquelles psychiques et psychologiques que ceux-ci auront entraînées. Cette qualité est liée à la volonté de s'en sortir et de se surpasser afin de retrouver le goût de vivre et l'épanouissement. La vie trouve sa valeur et son sens en elle-même : elle est sa raison d'être et sa valeur la plus importante : « Oui je peux m'imaginer ainsi. Le vieil orphelin et ses cinq livres sur la question expliquant à l'orpheline aux yeux d'extraterrestre […] qu'il est possible de s'en sortir. »[73]

Nous comprenons donc les raisons pour lesquelles le cerveau humain est organisé pour limiter un trop plein de souvenirs qui finirait par l'encombrer. Dans sa fonction de tri et d'organisation, le cerveau se constitue une bibliothèque de souvenirs dans laquelle beaucoup d'entre eux ne trouvent pas de place à long terme. Ainsi, en ce qui concerne une époque éloignée, comme par exemple l'enfance du point de vue d'un

---

[71] **KAHN,** Laurence, (2000) : *Sigmund Freud, 1897-1904,* psychanalystes d'aujourd'hui, « oubli » et « souvenir » Paris, Puf, p. 23-25.
[72] **CYRULNIK,** Boris, (2000) : *Un merveilleux malheur,* Paris, Éditions Odile Jacob.
[73] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2004, p. 92.

adulte, faute de pouvoir tout stocker, notre cerveau ne préserve, dans son casier « mémoire à long terme » uniquement les souvenirs liés à un contexte affectif intense et à des événements marquants. Tout ce qui pourrait être qualifié de banal et d'ordinaire, événements inutiles à la construction de l'identité, de l'intelligence, des connaissances ou de l'affectivité s'estompe au fil des jours. En sachant que l'image et la connaissance que nous avons des personnes qui nous sont proches se construisent sur une durée plus ou moins longue, on comprend aisément que l'image préservée du père soit insuffisante à l'épanouissement de l'écrivain qui souffre de ce vide autour de la figure paternelle. Le temps de vie commune qui leur a été accordé a été trop bref, s'ajoute à ceci que ce père était, à cause de son travail, fréquemment absent et surtout que plus de vingt années séparent le moment de ce décès inattendu du moment de l'écriture des *Champs d'honneur*. Tous les éléments sont ainsi rassemblés pour rendre plus que flous les souvenirs réels et personnels concernant ce « père épisodique ». Dès lors, en considérant ce vide pesant qui entoure la figure du père, les difficultés de Rouaud à aller de l'avant deviennent évidentes et sont d'ailleurs confirmées par l'auteur: « Mais aussi longtemps que vous ne voyez pas, que cette figure en travers de votre chemin vous demeure énigmatique, vous demeurez un genou au sol, immobile, à attendre que l'information remonte, que l'image apparaisse comme une photographie au fond d'un bac. »[74] Il s'avère donc difficile pour Rouaud de se construire une identité sur ce socle caduque qui menace de s'effondrer à tout moment. Aussi il décide de se lancer dans cette reconstruction du père nécessaire à sa propre quête d'identité :

> « Pain perdu, temps perdu, père perdu, rien ne se perd vraiment pour qui s'applique à accommoder les restes, remonter un temple, reconstituer une vie. On peut partir d'une trace, d'un vestige, d'une mémoire enfouie dans une pâtisserie au prénom féminin. Le temps perdu, il faut l'entendre ainsi, comme le pain perdu, comme un dessert, ce n'est ni plus ni moins, ce recyclage de l'émotion, qu'une façon de finir en beauté. »[75]

Cependant, le fait d'accommoder entraîne forcément une certaine modification et si possible une amélioration de la matière à

---

[74] ROUAUD Jean, *op. cit.*, 2004, p. 105.
[75] *Ibid.*, p. 59-60.

travailler. Les « restes » ne suffisent pas, il va falloir en rajouter pour enfin arriver à une image satisfaisante et apte à redonner la valeur initiale méritée et à satisfaire les attentes, ses propres attentes. Impossibilité de connaître la vérité, donc nécessité de l'inventer !

Ceci nous amène donc au problème de l'autobiographie et de la promesse de dire la vérité que l'autobiographe fait au lecteur. En effet, nous avons vu que selon Lejeune, le pacte autobiographique pouvait être établi sous diverses formes, pourvu que soit manifestée « l'intention d'honorer sa signature »[76]. Ainsi le lecteur pourra prononcer certains doutes quant à la ressemblance, mais non quant à l'identité. Dans une autobiographie il ne s'agit donc pas forcément d'être réaliste sur les événements de son existence et des personnes qui en font partie, mais d'en dévoiler sa vision personnelle. Ainsi, il est fort possible que les personnages qui apparaissent dans l'œuvre de Rouaud et notamment la figure du père, ne correspondent pas totalement à une réalité objective, mais plutôt à la vision que l'enfant a retenue de ces personnages ou encore à ce que l'adulte veut bien retenir et croire en vue d'une certaine idéalisation de personnes qui, en vérité, n'avaient guère d'attributs les faisant émerger de la banalité. Rouaud, dont on apprend au fil de la lecture de ses romans, une certaine aversion, ou du moins une certaine souffrance provoquée par ce manque de relief « […] au début ça reste en travers de la gorge, cette enfance sans qualité dans un pays sans charme qu'on ne sait par quel bout prendre »[77], a ainsi peut-être voulu se persuader du contraire en idéalisant son entourage, ou, faute de pouvoir le sortir de la banalité, au moins le faire connaître et reconnaître: « […] dès lors, inutile de parcourir le monde à la recherche de ce lieu idéal, reste à trouver la formule […][78]. Dès lors, il s'agit d'analyser la démarche de Rouaud qui se trouve face au souvenir d'un père qu'il a à peine connu et qui est mort depuis tellement longtemps de sorte qu'il y a forcément un grand vide autour des quelques souvenirs réels sur lesquels

[76] **LEJEUNE,** Philippe, *op. cit*., 1971, édition consultée : 1975, p. 26.
[77] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2008, p. 78.
[78] *Ibid*., p. 72.

fonder ce personnage fondamental dans la vie et donc également dans l'œuvre de l'autobiographe :

> « Jamais tout à fait conforme à cette recomposition à laquelle s'est livrée la mémoire. Les traits sont flottants. Alors pensez, un visage disparu depuis si longtemps que vous n'avez eu que les six premières années de votre vie pour vous le mettre dans la tête. Or ce n'est pas avec celles-là qu'on se fabrique le meilleur des albums du souvenir, quelques flashes, de vagues impressions dont on n'est même pas sûr qu'elles soient de première main, bien souvent fabriquées à partir d'anecdotes réinvesties, et qui plus est, dans votre cas, un visage éphémère, peu présent, de passage, un visage éclair, en somme. »[79]

L'image du père que nous transmet Rouaud est donc certainement sincère, mais pas nécessairement tout à fait conforme à la réalité. La reconstruction de cette figure paternelle subit les lacunes de la mémoire qui sont remplies par l'auteur, non pas de souvenirs réels, mais d'éléments rassemblés au cours de sa vie au regard de photographies, de conversations avec des gens qui ont connu le défunt. Rouaud souffre de l'absence du père, mais également de cette méconnaissance. C'est la raison pour laquelle son entreprise littéraire va avoir comme but de reconstruire la figure du père, et ce notamment grâce à l'art, que ce soit la littérature, la musique ou la peinture. Nous reviendrons sur cette question dans la troisième partie de cette analyse. Mais pour l'instant, il s'agit de mettre en évidence le fait que ces lacunes de la mémoire font de la place à l'imaginaire qui tend à se diriger, non vers une reconstruction réellement conforme du père, mais plutôt à une idéalisation de ce personnage dans le but de le célébrer, de lui rendre hommage :

> « Père et mère honoreras. […] Mais il n'y a pas besoin de consulter les tables de la loi pour observer le quatrième commandement. On le porte gravé dans le cœur, en lettres de feu. L'obscurité du passé se double de la cécité en partie involontaire, en partie délibérée qui tend à nous dérober le visage véritable des principaux agents de notre destinée. »[80]

Car en fin de compte, même si l'image que Rouaud dessine de son père est tout à l'honneur de celui-ci, il avoue, dans *L'Invention de l'auteur*, avoir embelli, idéalisé le défunt :

> « *J'aurais pourtant juré qu'il s'était sorti plutôt à son avantage de cet exercice* de clonage par le verbe. Mais un peu trop peut-être. Je veux dire, pour qu'on y croie vraiment. Mais on se gardera bien d'avouer que le portrait a été

---

[79] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 107.
[80] **BERGOUNIOUX,** Pierre, (2000) : *La puissance du souvenir dans l'écriture,* Nantes, Éditions Pleins Feux, p. 35.

> légèrement forcé. C'est qu'on les préfère ainsi, n'est-ce pas ? En héros du dimanche, et du lundi parfois. Et puis de vous à moi, il y eut tant de repeints que je ne sais même plus à quoi ressemblait l'original.»[81]

1.4 L'auto-bio-graphie : la graphie

L'acte autobiographique met en jeu les problèmes de la mémoire, de la personnalité et du regard que l'auteur porte sur sa propre vie, mais une autobiographie est tout d'abord un texte, un texte littéraire. Pour Rouaud l'écriture permet de faire revivre le souvenir des membres de la famille qui sont morts et en quelque sorte de leur conférer ainsi une existence éternelle en les préservant de l'oubli conformément à ce qu'a écrit Roland Barthes[82] dans son *Journal de deuil* : « Écrire pour se souvenir ? Non pour me souvenir, mais pour combattre le déchirement de l'oubli en tant qu'il s'annonce absolu. Le-bientôt-"plus aucune trace", nulle part, en personne »[83]. Mais l'écriture permet à Rouaud en même temps de s'épanouir dans ce qui est le but essentiel de son existence.

Le titre de ce mémoire dévoile ou du moins prétend qu'il existe également chez Rouaud un lien entre l'écriture et le travail de deuil. Cette partie de l'analyse va donc mettre en lumière les raisons qui ont poussé Jean Rouaud à dévoiler une grande partie de sa vie et de celle de ses proches. Elle va essayer de mettre en évidence la complémentarité et la réciprocité entre la mort et l'écriture dans la mesure où Rouaud s'est servi de l'écriture pour témoigner de la mort et faire son travail de deuil mais qu'en même temps le désir d'écrire s'est assouvi à travers et grâce à cette mort qui a donné matière à ce besoin vital d'écrire : « Du moins était-ce ma version officielle, celle, ce préalable de l'écriture, qui prétendait que l'idée d'écrire pouvait s'imposer sans qu'elle ait quelque chose à dire, et que donc dire arrivait en second. »[84]

---

[81] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 113.
[82] **BARTHES,** Roland, (2009) : *Journal de deuil,* Éd. Seuil, coll. Fiction&Cie.
[83] *Ibid.*, p. 125.
[84] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 41.

1.4.1 La légitimité de l'autobiographie

Dans le cas de l'autobiographie, ou de la littérature en général, la question de la légitimité de la littérature en tant qu'art doit être posée. En effet, pourquoi est-ce intéressant de publier un livre ? À quoi sert la littérature ? Est-ce légitime d'écrire sur soi ? L'écrivain doit se justifier d'écrire. Il est en effet confronté à deux sortes de légitimité : dans le champ de la littérature et dans le champ social. Est-ce que la littérature, dans le champ social a sa légitimité ? Qu'est-ce qui justifie à faire des œuvres littéraires ? À quoi sert la littérature dans la société ? Quelle est la place de l'écrivain ? Tout écrivain s'efforce de répondre à la question de « l'utilité », de la raison d'être de la littérature. À ce propos, il faut se replacer dans le contexte littéraire dans lequel baignait le futur écrivain. Jean Rouaud éclaircit ces interrogations lors d'une conférence tenue le 12 mai 2009 à l'université de Luxembourg. Il rapporte alors que lorsqu'il était étudiant à Nantes, c'est-à-dire dans les années 70, on tenait pour vérité que le roman était mort. Ceci étant confirmé par le succès de *La mort de l'auteur* de Roland Barthes, paru en 1968. Rouaud explique que la mort du roman, c'est une façon de tuer le fait de pouvoir raconter des histoires, de parler de la société. Comment faire d'ailleurs pour en raconter après la guerre, après la collaboration de la France avec le régime nazi. C'est ce que l'écrivain explique dans « Mort d'une certaine idée »[85], In *Pour une littérature-monde.* En 1973, il était donc acquis qu'on n'écrivait pas pour témoigner, mais uniquement pour le jeu formel. À vingt ans, Jean Rouaud est sensible à l'air du temps et son ambition n'est pas de raconter le monde ou sa vie, mais de créer des phrases qui créeraient un sens par elles-mêmes. Le futur écrivain avait à écrire, mais rien à dire et son désir d'écrire n'était pas poussé par l'envie de raconter.

Ainsi, parler de la mort du père équivalait à aller contre cet ordre idéologique du moment et faire allégeance au père c'était aller contre ce

---

[85] **LE BRIS,** Michel et **ROUAUD,** Jean (dir.), (2007) : *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, p. 7-22.

credo de la littérature moderne, surtout en sachant que pour parler de la mort du père, il allait forcément placer son livre dans le contexte rural du sud de la Bretagne, parler de petits commerçants et de surcroît d'une communauté prise en mains par l'autorité religieuse. Ainsi, en ce qui concerne le champ social, Rouaud n'avait pas de place légitime dans le monde de la littérature mais sa chance a été d'être publié par une maison littéraire qui était la maison d'édition de la modernité, celle des nouveaux romanciers : Les Éditions de Minuit. La suite a été plus facile, après un Prix Goncourt « la donne n'est plus tout à fait la même. Vous avez des lecteurs, on vous étudie, on vous demande. »[86]

1.4.2 Une destinée transformée en un texte

Écrire une autobiographie signifie solliciter l'écriture pour témoigner d'une expérience de soi. Il y a donc chez l'auteur un désir profond de prendre la parole, sous forme d'écriture, pour interpeller les lecteurs et être reconnu digne d'attention et peut-être aussi de respect. L'écriture, qui selon Gusdorf marque « le passage de la préhistoire à l'histoire »[87] permet d'accéder à une nouvelle dimension de l'existence en ce que l'écriture est l'accomplissement, la matérialisation de la pensée de l'auteur. L'écriture de la vie transforme la vie en un texte qui, au contraire de la vie en soi, est quelque chose d'artificiel en ce qu'il est une production humaine. L'écriture du moi est une œuvre du moi qui est soumise à un principe de sélection car seuls seront racontés les événements et situations du passé qui sont selon l'auteur déterminants pour la transmission du message et des images qu'il désire transmettre aux lecteurs. Ceci peut aller, selon Gusdorf, « jusqu'à la déformation, volontaire ou non, de la vérité historique […]. »[88] L'autobiographe est donc juge de sa propre cause et il lui appartient de sélectionner dans ses souvenirs les événements et aspects signifiants et de laisser de côté ce qui lui paraît être insignifiant. Étant l'auteur du texte, l'autobiographe

---

[86] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 57.
[87] **GUSDORF,** Georges, *op. cit.*, 1991, p. 12.
[88] *Ibid.*, p. 259.

devient en quelque sorte l'auteur de sa vie, au sens littéraire du terme et donc cette vie est tout à fait maîtrisée et dominée par celui-ci : « [...] ce qui dit bien à quel point j'ai construit mon histoire comme on conçoit l'aménagement d'un musée, avec sa déambulation didactique, son accrochage thématique, et ses bancs pour se reposer et laisser aller la rêverie […] »[89]. En tenant compte de cette intervention volontaire de l'auteur et de la subjectivité qui en découle et qui est donc indissociable de l'écriture autobiographique, on se rend compte que l'écriture n'opère pas pour tout dire, car ceci serait impossible, mais agit afin de négocier et de commémorer le sens d'une vie. Prendre la plume pour écrire son histoire est un moyen d'affronter cette histoire et d'essayer de trouver sa place, d'assumer son passé afin de reprendre le contrôle de soi et de sa vie. Transcrire sa vie sur papier peut donc avoir comme but de donner un sens à sa vie et dans certains cas de prendre sa revanche sur elle, « grâce à une version revue et corrigée dont nous sommes les metteurs en scène. »[90] Le texte qui raconte une existence s'empare donc de cette existence car les écritures, une fois fixées deviennent une réalité autonome. Dans ce sens Gusdorf dit que « l'écriture du moi n'est pas une imitation de la vie, elle tend à devenir l'original. [Elle] institue une mémoire extra-personnelle, une identité de suppléance, étalée au regard d'autrui, et qui tend à supplanter l'identité première»[91]. Et dans les termes de Rouaud :

> « Vous fouillez, fouissez, engrangez minutieusement une foule d'informations et une fois celles-ci consignées, vous laissez derrière vous un terrain retourné, vidé, tamisé, dévasté. Ne reste plus rien de lisible. C'est une autre histoire qui s'inscrit, qui se résume à une histoire de fouilles, toujours la même. Je crois qu'il en est ainsi pour cette remontée dans le temps. L'exploitation d'une trace détruit la trace ».[92]

Si l'écriture a quelque peu transformé les personnages qui apparaissent dans l'œuvre rouadienne, celle-ci, en traçant la funeste « loi des séries » a également assuré le salut de Rouaud, qui entre temps a réussi à conquérir le monde de la littérature et qui désormais « [a] le

---

[89] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 104.
[90] **GUSDORF,** Georges, *op. cit.*, 1991, p. 4.
[91] *Ibid.*, p. 140.
[92] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 105.

bonheur d'inscrire écrivain sur [son] passeport.»[93] La mort du père a donc un rôle ambigu dans la vie de Rouaud. En effet, si elle fait de trois enfants heureux et insouciants des orphelins malheureux dont l'enfance est baignée dans la tristesse, le désespoir et l'ennui, c'est également grâce à elle que Rouaud a atteint le statut dont il jouit actuellement, celle d'écrivain contemporain reconnu et apprécié. Rouaud avoue volontiers que l'envie d'écrire était en lui depuis très longtemps. Selon ses termes : « il avait à écrire, mais rien à dire »[94], il avait donc ce besoin d'écrire mais n'était pas poussé par l'envie de raconter. Drôle de position d'avoir envie de devenir écrivain sans avoir quelque chose à dire. Ainsi, une parallèle peut d'emblée être tirée avec l'œuvre de Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans la mesure où l'un des thèmes majeurs se centre autour de la vocation littéraire : « Et ces rêves m'avertissaient que puisque je voulais un jour être un écrivain, il était temps de savoir ce que je voulais écrire. »[95] Nous verrons par la suite que ce texte de Proust joue un rôle relativement important dans *La Fiancée juive* dans la mesure où de nombreuses références, parfois évidentes et d'autres fois plus subtiles, parsèment le texte de Rouaud. Mais pour l'instant, il s'agit de commenter le lien entre le personnage du père, sa mort brutale, son absence et l'écriture de Rouaud.

Donc, Rouaud se décide à écrire sur quoi il a toujours eu du mal à parler : la mort de son père. Car en effet, ce déficit de la figure paternelle est une souffrance qui l'a accompagné durant toute sa vie et qui se retrouve également dans tous ses livres qui relatent de sa vie. Pourtant même si l'épreuve s'avère être difficile, le fait d'écrire sur le père, sa résurrection par l'écriture vont à la fin du compte s'avérer être une étape décisive et cruciale dans le travail de deuil que l'écrivain avait du mal à accomplir :

---

[93] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2008, p. 57.
[94] Conférence de Rouaud à l'université de Luxembourg le 12 mai 2009.
[95] **PROUST,** Marcel, (1913) : *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu* I, édition consultée : Paris, Éditions Gallimard, collection Folio classique, 2009, p. 233.

> « Maintenant se pose le choix du sujet […] Pour vous qui avez brutalement perdu votre père, un lendemain de Noël, vous ne faites que semblant d'hésiter, la réponse s'impose peu à peu. Il se trouve que cet événement qui a considérablement pesé sur la suite de votre vie, vous n'avez jamais réussi à en parler. Alors ce roman, ce serait peut-être l'occasion, non ? Il vous faudra du temps. Il m'a fallu dix ans. Mais c'est ainsi qu'on arrive à trente-sept ans à publier un premier roman intitulé Les Champs d'honneur. Ensuite la donne n'est plus tout à fait la même. Vous avez des lecteurs, on vous étudie, on vous demande. »[96]

Notons toutefois que cette mort va être abordée progressivement par Rouaud. Si dans ce premier roman, la mort du père est très habilement contournée et évoquée de manière allusive, dans *Des hommes illustres*, Rouaud fait preuve d'une grande évolution dans la mesure où il aborde cet événement de front. La première étape semble avoir été franchie.

La transformation d'une destinée en un texte confère à cette existence une matérialité et une immortalité qui protège des préoccupations suscitées par le caractère éphémère de la vie. L'écriture permet d'associer l'adjectif « définitif » et l'existence racontée, qui deviendrait, le cas échéant, tôt ou tard « une vie perdue, dissipée aux courants de l'histoire individuelle et de l'histoire sociale, réduite aux prises de vue des parents et amis, qui disparaîtront eux aussi, et rien ne restera. »[97] Ainsi, écrire permet de résister à la corrosion du temps qui passe et transforme une vie en une œuvre d'art destinée à survivre son auteur ainsi que les personnages qui figurent dans le texte : « J'écris, donc je suis. J'écris, donc j'ai été ; j'écris donc je serai. »[98] L'histoire d'une vie, considérée dans toute la matérialité que lui confère l'objet livre, n'est plus assujettie au cours du temps qui passe et aux surprises, parfois tragiques, liées à l'imprévisibilité de l'existence humaine. L'écriture fixe le temps à jamais et préserve de l'inlassable domination du temps sur la vie: « l'arc-en-ciel du soir dure deux minutes, on n'a pas le temps de le regarder, parce qu'il faut avancer, aller de l'avant, aller

---

[96] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 58.
[97] **GUSDORF,** Georges, *op. cit.*, 1991, p. 139.
[98] *Ibid.*, p. 490.

vers la nuit, aller vers le lendemain. »[99] Jean Rouaud écrit pour contrer la peur du lendemain incertain et pour avoir une emprise totale sur l'existence racontée. Il n'y aura pas de feuillet blanc rompant brusquement la chronologie :

> « Des médecins, il en a vu à ne plus savoir où donner de la tête, au point qu'en désespoir de cause il a pris rendez-vous pour le lendemain chez un rebouteux. Vous le découvrirez avec stupeur bien des années après, en feuilletant son agenda. Ce qui vous laisse, cette trace écrite posthume, l'impression étrange que le lendemain de sa mort il était encore en vie, et que sa vraie disparition date du premier feuillet vierge de son carnet. »[100]

La graphie de la vie, à l'image du calendrier, qui décerne une place certaine au lendemain : « des portes s'ouvrent, des portes se ferment, et sur le calendrier il y a comme la promesse du lendemain, le calendrier est noir sur blanc. »[101]

1.4.3 L'écriture du temps

Au plan psychologique, la vie est perçue par l'auteur-narrateur comme un *continuum* et la successivité semble découler d'un rapport de causalité. Cependant, le récit que l'auteur en fait peut être discontinu et fragmentaire et proposer ainsi, selon les termes de Sébastien Hubier[102], « des éclats d'une vie faite d'instants toujours singuliers »[103]. C'est ainsi que Rouaud a conçu son autobiographie en fragmentant le récit de *La Fiancée juive* en neuf volets, chacun d'eux consacré à un moment décisif de son parcours initiatique.

Dans le premier volet de ce texte, Rouaud joue avec la chronologie et fait alterner le passé et le présent, donc le temps du vécu et celui de l'écriture. En effet, si la thématique centrale de ce premier volet est bien entendu la mort du père, celle-ci est racontée par le biais d'un épisode d'une série de télévision relatant la mort de Mozart. Les deux

---

[99] **SCHLECHTER,** Lambert, (2006) : *Le murmure du monde*, Mayenne, Éd. Le Castor Astral, p. 25.
[100] **ROUAUD,** Jean, (1993) : *Des hommes illustres*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 103.
[101] **SCHLECHTER,** Lambert, *op. cit*., 2006, p. 25.
[102] **HUBIER,** Sébastien, (2005) : *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction,* Paris, Armand Colin.
[103] *Ibid*., p. 30.

moments différents de ce volet, celui de la diffusion de l'épisode en question et celui de la mort du père se confondent au même titre que se superposent les deux personnages que sont le père et le célèbre compositeur.

Le conditionnel de la phrase « nous n'aurions bientôt que nos yeux pour pleurer » qui fait référence à la mort annoncée du père, mais aussi à celle de Mozart dans le feuilleton, exprime un futur vu à partir d'un moment du passé. En effet, le procès indiqué ici au conditionnel n'est pas repéré par rapport au moment d'énonciation, de l'écriture, mais par rapport à un repère temporel antérieur. La valeur temporelle de ce conditionnel en relation avec la valeur sémantique de la phrase suggère la connaissance de la mort prochaine. L'adverbe « bientôt » appuie cette affirmation mais ne donne pas d'indication temporelle précise. La récurrence du présent de l'indicatif de ce volet vient renforcer ce brouillage temporel, dans la mesure où sa valeur omnitemporelle permet de situer le procès dans n'importe quelle époque et seule une indication contextuelle permet de situer le procès[104]: « on a beau raisonner […] ; on sent sourdre en soi cette levée du sanglot […] ; on s'invente des pensées distantes […] »[105]. Les indications qui pourraient situer le moment d'énonciation restent cependant floues tout au long de cette première partie : « à ce stade, bientôt, depuis quelques temps, vingt ans plus tard… ». Rouaud brouille la chronologie interne de ce début de récit : le lecteur se retrouve face au récit d'une souffrance, mais ne peut pas distinguer si c'est la souffrance du moment de la mort, la souffrance ressentie devant la télévision ou celle qui torture l'écrivain au moment de l'écriture. La fin de ce volet livre quelques précisions sans pour autant donner de date précise: « c'est cela, ce corps de votre père s'affalant brutalement dans la salle de bains […] ; c'est cela qui, vingt ans plus tard, s'autorisait enfin à pleurer sous le couvert d'une biographie

---

[104] **RIEGEL,** Martin, **PELLAT,** Jean-Christophe, **RIOUL** René, (1994) : *Grammaire méthodique du français*, édition consultée : Paris, PUF, 2006.
[105] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 17.

illustre »[106]. Il y a donc dans ce premier chapitre trois moments différents qui se confondent: celui de la mort du père, celui de la mort de Mozart vécue à travers le feuilleton, et celui de l'écriture. Notons l'article indéfini du syntagme « un lendemain de Noël », qui par son emploi générique, confère à ce 26 décembre le caractère d'exemplaire représentatif [107] de toute sa classe, c'est-à-dire de tous les lendemains de Noël qui vont suivre et qui seront tous marqués par l'événement tragique de l'année 1963. Le brouillage temporel associé au présent de dramatisation décrit une douleur qui ne s'est pas atténuée malgré le nombre des années passées, elle reste aussi vive après vingt ans qu'au moment des faits.

La Fiancée juive trouve donc son point de départ au moment de la mort du père, du mythe fondateur, mais non pas uniquement dans son aspect temporel, mais plutôt dans l'émotion, dans la douleur intense suscitée par cet événement.

Le deuxième volet, *L'élixir d'Anna* s'ouvre sur la guerre et dès la première phrase on pense aux *Champs d'honneur*, ce qui renvoie à la figure de continuité caractéristique de la tradition roualdienne, en ce que chaque élément est lié à un autre. Au niveau de la temporalité, ce deuxième volet raconte globalement la vie de la mère de Rouaud, de sa rencontre avec son mari, en passant par ses années dans son magasin de porcelaine, jusqu'à sa mort, mais ce à travers le personnage de *Mutter Courage*. Nous reviendrons sur cette superposition plus tard dans l'analyse. Les volets suivants vont continuer dans cette perspective. Au lieu d'une chronologie liée au temps, Rouaud choisit plutôt une temporalité affective[108] qui va marquer la totalité de la *Fiancée juive*. En effet, indépendamment de la chronologie des faits, Rouaud consacre plutôt les volets consécutifs de son livre à des personnages importants et

---

[106] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 19.
[107] **RIEGEL,** Martin, **PELLAT,** Jean-Christophe, **RIOUL** René, *op. cit.*, 1994, édition consultée : Paris, PUF, 2006, p. 160.
[108] **DUCAS,** Sylvie, (2006) : *Jean Rouaud, Les Champs d'honneur, Pour vos cadeaux,* Saint-Armand, Éditions Hatier, coll. profil d'une œuvre, p. 73.

à des périodes décisives de sa vie. Ainsi, en gros, il commence par la mort du père, raconte sa mère, les sœurs Calvaire, la période passée dans son kiosque à journaux, ses débuts en tant que journaliste, ses débuts en littérature, l'instituteur qui l'a le plus marqué, les étés ennuyeux de son enfance, sa vie sentimentale présente avec comme personnage de référence, sa fiancée juive. Il n'y a donc pas de chronologie linéaire, mais une promenade avec des allers et retours dans les moments importants de la vie de l'auteur. À l'image des phrases rouäldiennes que nous analyserons de plus près dans la partie consacrée au deuil et à la spirale ascendante, le traitement du temps dans *La Fiancée juive* suit tout de même une progression chronologique puisque le live s'ouvre sur la mort du père et se clôt au moment de l'écriture. Cependant, de nombreux détours tendent à brouiller cette temporalité.

1.4.4 Le présent dans tous ses états

L'autobiographie « s'écrit au présent, elle est fonction de ce présent en lequel s'accomplit l'œuvre de remémoration »[109]. L'emploi des temps et plus particulièrement du présent de l'indicatif, mérite d'être regardé d'un peu plus près, car il en dit long sur l'auteur, sur sa façon de raconter sa vie et sur le regard qu'il porte sur son passé. Afin de construire cette analyse, rappelons que Benveniste[110] fait la distinction entre l'histoire racontée et le discours, qui est une prise de position par rapport aux événements. L'autobiographie fait se succéder le récit organisé et les commentaires, et fait alterner le passé et le présent, donc le temps du vécu et celui de l'écriture[111] : « À l'époque, je me sentais contraint par cette double exigence. Je voulais de grands espaces et du sérieux. J'ai depuis rétréci. Pour mes romans, je n'ai eu besoin que d'une moitié de département. Et on y sourit, parfois. »[112]. De ce fait, le « je » de l'auteur est généralement sujet de verbes au présent pendant que le « je »

[109] **GUSDORF,** Georges, *op. cit.*, 1991, p. 463.
[110] **BENVENISTE**, Émile, (1976) : *Problèmes d linguistique générale*, Paris, Gallimard, cité par **DUFIEF,** Pierre-Jean, *op. cit.*, 2001.
[111] **DUFIEF,** Pierre-Jean, *op. cit.*, 2001, p. 54.
[112] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 63.

du personnage est sujet de verbes au passé. Cette démarcation entre « je – auteur » qui est en train d'écrire et les « je -personnage» à différentes étapes de sa vie, montre bien qu'il s'agit de « je » différents malgré la concordance de l'état civil. Les épreuves de la vie, le temps qui a passé a fait évoluer Jean Rouaud vers ce qu'il est aujourd'hui : il a été l'enfant endeuillé, il a été le marchand de journaux, mais aujourd'hui il est l'écrivain. S'il est incontestable que l'imparfait domine, dans *La Fiancée juive*, les récits au passé, l'indicatif présent a, pour sa part, une place importante, mais toutefois ambiguë. En effet, le temps du présent, mis en scène dans ses différentes valeurs, tend à brouiller la piste de l'ancrage temporel des énoncés, dans la mesure où justement, le présent n'est pas exclusivement utilisé pour les passages qui renvoient au temps de l'écriture.

Bien entendu, on retrouve dans *La Fiancée juive*, des passages au présent, a valeur proprement déictique et qui coïncident avec le temps de l'énonciation, et ce, notamment sur la quatrième de couverture : « Je suis cet ex-vendeur de journaux […] Me voilà, c'est moi.»[113] La combinaison du pronom personnel de première personne avec le verbe copule «être », et la double tournure présentative « voilà, c'est moi » souligne qu'il s'agit bien ici du « centre de l'énonciation »[114], donc du moment de l'écriture. Cependant, le présent de l'indicatif peut avoir d'autres valeurs avec lesquelles semble jouer Jean Rouaud afin de simuler une sorte d'osmose émotionnelle. En effet, l'écrivain invite le lecteur, à certains moments, à s'identifier à lui afin de ressentir les mêmes émotions prises dans le vif de leur déroulement :

> « Cette fois *nous y sommes*. *L'homme ouvre* grand la bouche comme s'il s'impatientait de saisir cette ultime nourriture terrestre […] *Il porte* la main à son cœur et c'est comme s'il faisait serment de ne plus mourir tant *il montre* de stupeur qu'une telle chose *lui arrive*. A ce moment *les larmes se déversent* à flots, bruyantes, que *vous ne pouvez plus contenir*, un flot ininterrompu, comme si un chagrin intérieur avait alimenté jour après jour un réservoir de pleurs qu'aucune digue ne pouvait plus retenir. De sorte que la suite – […] *vous la percevez* sur un monde brouillé par les larmes et les hoquets du

---

[113] *Ibid*., 4[ème] de couverture.
[114] **HERSCHBERG PIERROT,** Anne, *op. cit.*, 2003, p. 19.

> sanglot : *l'homme tente* […] de se lever, puis *s'effondre* [..] tandis que *la queue du chat bat* contre l'écran déserté. »[115]

Si ce passage est écrit au présent de l'indicatif et que l'utilisation de ce même temps du verbe crée un effet d'homogénéité et de fluidité, il ne faut pas omettre d'analyser les différentes valeurs de ce présent. En effet, on est ici face à deux différents repérages temporels qui tendent à se confondre à certains moments. En effet, le déictique, déterminant démonstratif non anaphorique « cette fois », synonyme du déictique « maintenant », lié à l'indicatif présent situe l'énoncé par rapport au moment de l'énonciation: le moment où Rouaud écrit. Le pronom personnel « nous » tend à faire croire que Rouaud s'adresse au lecteur : « Voilà, écoutez bien, je vais maintenant vous raconter l'essentiel ». Dans ce cas, le présent utilisé ici serait bien le présent d'énonciation. Pourtant, le syntagme verbal qui ouvre ce passage peut également avoir son ancrage temporel au moment où Rouaud regarde le feuilleton. Dans ce cas, le « nous » se réfère plutôt aux téléspectateurs qui regardent le feuilleton, et dont Rouaud fait partie. Le présent de cette phrase adopte donc une valeur différente : celle du présent de narration, qui selon Anne Herschberg-Pierrot[116], « télescope la distance temporelle entre l'autrefois et l'aujourd'hui »[117]. La suite, c'est-à-dire le récit des derniers instants de Mozart dans le feuilleton télévisé, relate des faits du passé en créant un effet fictif de proximité énonciative. L'emploi de ce présent dit « historique », qui est sollicité lorsque « le repère temporel ne coïncide pas avec l'instant d'énonciation, suppose de l'énonciateur et de son destinataire un décalage ou un transport imaginaire. »[118] La différence entre le présent historique et le présent de narration est relativement subtile et n'est pas identifiée par tous les spécialistes. En effet, Dominique Maingueneau[119] ne fait pas de distinction entre les deux termes, alors que Anne Herschberg-Pierrot nous informe que si tous deux tendent à effacer l'opposition entre le passé et le présent, le présent

---

[115] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2008, p. 18, c'est moi qui souligne.
[116] **HERSCHBERG PIERROT,** Anne, *op. cit*., 2003.
[117] *Ibid*., p. 132.
[118] *Ibid*., p. 68.
[119] **MAINGUENEAU,** Dominique, (2005) : *Linguistique pour le texte littéraire*, édition consultée : Armand Colin, coll. Lettres sup., 2007.

historique montre les faits comme si l'énonciation était contemporaine, alors que le présent de narration tire, toujours selon Herschberg-Pierrot,[120] les événements passés vers le présent et en fait le récit comme s'ils étaient contemporains de l'énonciation présente.[121] Notons également que dans le cas du présent historique, le cotexte est dominé par des temps du passé alors que dans le cas du présent de narration, le seul passé perfectif est le passé composé.[122]

Le déictique temporel « à ce moment » crée une localisation temporelle qui marque une rupture par rapport à ce qui précède. Cependant, il n'est identifiable qu'en fonction d'un repère interne à l'énoncé déictique, qui fait défaut ici. Donc il peut tout aussi bien s'agir du moment de l'énoncé que du moment de l'énonciation : Rouaud pleure, et cette absence de repère temporel précis donne aux larmes de Rouaud un caractère absolu, donc essentiel, spontané, atemporel. Ensuite, après être reparti dans le récit des derniers instants de Mozart, Rouaud revient en place devant son téléviseur sur lequel s'est installé son chat dont la queue bat contre l'écran.

L'écriture d'une autobiographie suppose de son auteur qu'il ait déjà une certaine expérience de la vie qui lui permet le regard en arrière sur sa vie muni d'un certain recul. Les expériences vécues, qu'elles aient été agréables ou douloureuses, ont toutes contribué à la construction de la personne. Ainsi, Rouaud tire des leçons de son passé et conclut à des affirmations, qui, en tout cas pour lui, ont valeur de vérité générale : le présent gnomique de certains passages vient appuyer cette thèse :

« l'écriture ne se paie pas de mots, c'est une pensée qui pleure. »[123]

ou encore :

« Car, en fait, de lieu, il n'y en n'a qu'un, c'est celui de l'enfance, l'enfance en soi, l'enfance est ce lieu […]. »[124]

---

[120] **HERSCHBERG PIERROT,** Anne, *op. cit.*, 2003.
[121] *Ibid.*, p. 132.
[122] *Ibid.*
[123] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 66.

L'utilisation du verbe « être », verbe copule qui tend à s'effacer, à passer inaperçu, permet de focaliser l'attention du lecteur sur l'élément important de la phrase : notamment, l'enfance. La répétition à trois reprises de ce syntagme nominal renforce cette mise en relief. Et l'utilisation du « présent de vérité générale », présent des sentences et des maximes[125] confère au rôle de cette période de la vie une influence majeure.

Un des effets de cette ample utilisation du présent de l'indicatif est, nous l'avons brièvement mentionné, une fluidité des phrases de Jean Rouaud. Le style lyrique de l'écrivain est en effet caractérisé, entre autre, par cette fluidité qui rappelle l'écoulement de l'eau, des larmes. Ce résultat émane également en grande partie de la manière de Rouaud à rapporter les paroles, à mélanger les voix et les styles dans le discours de ses différents « je ».

1.4.5 Qui parle ?

La voix de l'auteur, personnage adulte qui jette un regard rétrospectif sur sa propre vie, est celle qui mène et guide le lecteur le long du chemin. Rouaud-écrivain est donc celui qui prend la parole à partir du moment de l'écriture pour raconter sa vie, ses joies et ses peines. Cependant, s'en tenir à cette affirmation équivaudrait à réduire *La Fiancée juive* à un texte monophonique, qui rend compte d'une seule vision du monde et qui exclut toute possibilité d'évolution.[126] En effet, depuis les théories de Bakhtine et celles de Ducrot[127], on sait qu'il faut envisager la possibilité d'entendre différentes voies à l'intérieur même de chaque énoncé. Le locuteur n'est de ce fait plus forcément confondu avec le contenu de son énoncé et le sujet parlant n'est plus nécessairement identique au sujet de conscience. Cela revient à dire qu'il faut distinguer le locuteur (L), qui prend en charge l'énoncé, de l'énonciateur (É), qui est

---

[124] *Ibid*., p. 70.
[125] **HERSCHBERG PIERROT,** Anne, *op. cit*., 2003, p. 20.
[126] **DUCROT,** Oswald, *op. cit*., 1984.
[127] *Ibid*.

la source même du point de vue, lequel n'étant pas forcément exprimé physiquement. *La Fiancée juive* est construite d'énoncés qui sont pour la plupart pris en charge par l'auteur-narrateur adulte, donc par celui qui jette un regard rétrospectif sur sa vie :

> « Après le décès de notre père – ce qui prouve que le bourg avait eu vent des difficultés financières de notre famille amputée de son grand homme -, elles[128] nous offraient les magazines dont elles ne rendaient au fournisseur – ce devait être un arrangement, les temps n'étaient pas du tout comme maintenant – que la couverture. »[129]

Pourtant, l'auteur ne se contente pas de raconter la générosité des sœurs Calvaire, mais il fait, grâce au recul des années, des commentaires à propos de ces gestes de gentillesse. Plus visibles et plus aptes à attirer l'attention que ne le feraient des virgules ou des parenthèses, les tirets présentent ce passage qu'ils isolent, comme étant détaché du texte. Un passage délimité par des tirets peut apporter, soit une précision, une objection ou un commentaire sur ce qui précède. L'énoncé entre tirets, donc éléments de hors texte, marque un décrochement énonciatif. Il y a changement de plan d'énonciation et une légère différence de point-de-vue. Les tirets peuvent donc marquer une confrontation de voix différentes : ici le locuteur-narrateur qui prend en charge l'énoncé.

Mais les tirets permettent également à Rouaud d'introduire les paroles en discours direct d'un autre personnage, et ce sans passer par la coupure provoquée par du discours direct traditionnel introduit par des guillemets :

> « Au plus fort de l'horreur, quand partout on s'approprie violemment les objets et les corps, qu'on dispose autoritairement de l'autre, de sa vie, de ses biens, il suffit à la cantinière de mettre en avant sa raison sociale – *moi, vos querelles ne m'intéressent pas du tout, pas un pour racheter l'autre, en revanche vous avez tous besoin de moi, qui vous vends de ce que vous pourriez prendre pour rien ailleurs* – pour qu'aussitôt on négocie […]. »[130]

Ou encore :

> « À l'approche de la belle saison, comme nous tirions la langue sous le soleil, exceptionnellement nous étions autorisés à acheter une glace au marchand ambulant implanté sur la plage de Villès-Martin, *mais dépêchez-vous*, de sorte que dans la bousculade seuls les cadors parvenaient à obtenir ce qu'ils voulaient, à qui les bredouilles – tu auras deviné qui, au hasard – demandaient,

---

[128] Il s'agit des sœurs Calvaire.
[129] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 35.
[130] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 26, c'est moi qui souligne.

> tout en trottinant à leur côté, *tu me fais goûter*, pour la forme, car la réponse allait de soi qui invitait à aller voir ailleurs […]. »[131]

Ce mélange de récit et de discours direct tend à effacer les frontières entre les paroles des différents personnages et du narrateur. D'autant plus que les fragments de discours direct sont dépouillés de guillemets. Le rapport de paroles ne se fait pas une seule fois en discours direct introduit par un verbe de la parole, des doubles points et des guillemets. En effet, en ce qui concerne le discours direct, nous constatons que les dialogues sont complètement déviés de leur fonction traditionnelle, à savoir rompre la trame d'un récit par l'exercice de la parole. Les guillemets ont pour fonction d'encadrer un discours ou un emploi autonymique[132]. Dans ce cas, les paroles constituent dans l'énoncé « un corps étranger », un objet « montré au récepteur, elles sont tenues à distance au sens où on tient à bout de bras un objet que l'on regarde et que l'on montre».[133] Nous retiendrons donc que les guillemets « désignent les bords instables du discours, ils le désignent comme étant en interaction avec la parole des autres »[134]. Le terme de bord implique la notion de rupture dans la narration. L'absence de ces guillemets, qui marquent donc l'hétérogénéité dans le discours, permet justement d'éviter cette cassure dans la trame narrative, et ainsi de maintenir cette fluidité des phrases :

> « […] il vous faut impérativement faire cette différence entre le lieu de l'enfance et l'enfance, laquelle relève d'une obscure clarté dans la nuit de l'esprit, de sorte qu'à la question d'où venez-vous ? il nous faudrait toujours répondre je viens de ce clair-obscur de mon enfance […]. »[135]

Dans certains cas, l'utilisation de cette ponctuation à caractère polyphonique permet à Rouaud de mettre en abyme la confrontation de ses « propres voix », et ainsi de placer ses propos sous différents angles, mais au sein même d'un seul énoncé, sans pour autant porter atteinte à la fluidité du style :

---

[131] *Ibid*., p. 106.
[132] **AUTHIER-REVUZ**, J., (1992) : « Repères dans le champ du discours rapporté ». In : *L'information grammaticale*, 55, (1993) : « Repères dans le champ du discours rapporté (suite) ». In : *L'information grammaticale*, 56.
[133] **HERSCHBERG PIERROT,** Anne, *op. cit*., 2003, p. 127, ouvrage cité: J. Authier, *Paroles tenues à distance.*
[134] *Ibid*., p. 102.
[135] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2008, p. 71.

« Les hauts bâtiments en U du collège qui dessinaient une vaste cour intérieure où tournoyaient des vents furieux interdisaient de même toute vue sur la mer. Quant à penser y tremper un pied, ils – nos maîtres de vertu – y avaient pensé, qui trouvèrent sans peine la parade : le jeudi, jour de repos, nous marchions. À peine étions-nous enfin arrivés au lieu dit le Rocher du Lion, distant de plusieurs kilomètres – une anse de sable fermée à marée montante qui constituait le terme de notre marche forcée -, qu'après un bref sit-in, alors que nous étions écroulés de fatigue sur la plage, on – c'est-à-dire le vieillard de vingt-deux ans qui nous servait de surveillant – nous conviait à reprendre le chemin du retour […]. »[136]

La voix du locuteur se dédouble en deux instances narratives : le narrateur qui retourne en arrière, le vocabulaire plus recherché lui revient, et qui se projette dans l'enfant, source d'un point de vue différent et qui parle d'un homme de vingt-deux ans en termes de vieillard. Ce mélange de voix différentes prises en charge par un même locuteur est propre au discours indirect libre, dont l'intérêt réside cependant dans « son ambiguïté, dans l'indécision de ses frontières »[137] : « Ceci crée un effet de fusion, de lissé entre les voix, qui se croisent, mais qui du point de vue de l'énonciation, forment un tout cohérent et fluide.

Après avoir démontré l'appartenance de *La Fiancé juive* dans le genre de l'autobiographie, et après avoir analysé le texte dans ses trois composantes principales que sont, d'après Gusdorf, l'« autos », le « bios » et la « graphie », et ce aussi bien au niveau de la structure de l'œuvre qu'à celui de la diégèse, il s'agit à présent de relever les éléments qui font de *La Fiancée juive* non seulement un récit de vie, mais également le récit d'une mort : une écriture du deuil.

[136] *Ibid*., p. 105.
[137] **HERSCHBERG PIERROT,** Anne, *op. cit.*, 2003, p. 116.

2. Le deuil dans l’âme et au bout de la plume

La mort d’autrui constitue l’une des épreuves maîtresses de la vie de chacun. Si l’être qui s’absente dans la mort était l’un des supports de l’équilibre personnel, sa disparition irréversible menace d’effondrement la vie du survivant. Celui qui demeure doit réorienter et restructurer son existence et également compenser la perte subie après cet irrévocable bouleversement. La mort a en effet pour le survivant, un avant et un après : il y a la relation qui existait entre celui qui demeure et le défunt avant le décès et il y a le devenir de cette personne après la mort de l’être aimé, parent ou autre. Cet « après » de la mort pour les proches, ce sont le deuil et le travail de deuil.

Afin de bien cerner l’épreuve par laquelle passent les endeuillés, et notamment celle par laquelle est passé Jean Rouaud et qui a influencé sa vie d’adulte, ses rapports au monde, aux êtres humains et donc forcément ses textes, il est indispensable de bien comprendre ce qu’est en réalité le deuil, le travail de deuil et quelles en sont les étapes essentielles. Pour cela, il est nécessaire de se référer aux études de spécialistes en la matière : cette partie de l’analyse va donc en premier lieu tenter de définir la notion de deuil et son déroulement. Se sont les recherches et théories de psychiatres, psychologues et psychanalystes qui vont fournir les informations scientifiques nécessaires à cette analyse littéraire axée sur la thématique du deuil dans l’œuvre de Jean Rouaud.

2.1 Notion de deuil

Comme nous l’expliquent Michel Hanus et B.M. Sourkes dans leur ouvrage *Les enfants en deuil*[138], le mot « deuil » dérive du latin souffrir : *dolere*. Il a plusieurs sens et est encore en pleine évolution. En effet, la signification de ce mot a beaucoup changé au cours des dernières

[138]**HANUS**, M, **SOURKES**, B.M., (1997) : *Les enfants en deuil, Portraits du chagrin*, Paris, Éd. Frison-Roche.

décennies. Pratiquement depuis les origines et jusqu'aux années d'après guerre, le deuil désignait les usages et coutumes qui accompagnaient la mort de quelqu'un. Il désignait donc exclusivement les usages impliqués par le décès d'un être humain. Une personne touchée par la mort d'un proche portait en effet son deuil dans sa façon de s'habiller et de se comporter. Ce sens demeure d'ailleurs dans l'expression « être en deuil ». De nos jours, le deuil se trouve plus souvent impliqué dans l'expression « faire son deuil » qui renvoie à la réaction psychologique et subjective face à la perte. Il est donc employé à notre époque pour signifier « la réaction psychologique, essentiellement individuelle, à la perte d'un être important, mais aussi bien d'une chose ou d'une valeur. »[139]

Un deuil important rime toujours avec changement radical. Les enfants concernés ne sont plus les mêmes et ils ne sont plus des enfants comme les autres. M. Hanus[140], psychiatre et psychanalyste, explique dans son livre qu'un enfant qui subit la perte d'un parent ressent un sentiment d'énorme injustice, car frappé par la vie, cet enfant endeuillé s'attend au pire : il perd confiance, devient inquiet et restera anxieux, surtout en présence d'une menace ou d'un risque de séparation. Toujours selon Hanus, les enfants ont en effet pour grandir besoin d'un espace intérieur de rêve, appelé « espace transitionnel »[141], où ils peuvent vivre librement en décalage avec les risques liés à la réalité, sans avoir besoin de tenir compte des contraintes de la vie réelle. La mort d'un parent dans l'enfance est une expérience radicale qui laisse des traces durables et variées qui ne se manifesteront que progressivement. Elles dureront toute la vie même si elles arrivent à trouver des issues satisfaisantes et apaisantes. Tout comme demeure la peur de l'abandon, les sentiments d'angoisse, d'incertitude de l'avenir, les sentiments d'impuissance devant la vie restent bien ancrés.

---

[139] **HANUS**, M, **SOURKES**, B.M., *op. cit.*, 1997.
[140] *Ibid.*
[141] *Ibid.*, p. 15.

Car les adultes, mais aussi les enfants, sont confrontés au long de leur existence à de multiples pertes. Et si tous les deuils se retrouvent dans de grandes étapes de déroulement, dans de « grands mouvements internes et inconscients où s'exprime et s'effectue la séparation »[142] et qu'ils se vivent tous dans la souffrance, chaque deuil est unique dans la mesure où la relation qui unissait et unit toujours le défunt et l'endeuillé est également unique. Séparation et perte sont toujours difficiles à supporter. L'endeuillé a l'impression de pleurer sur le passé, mais c'est plutôt le «fait d'être maintenant privé d'un avenir commun »[143] qui fait le plus souffrir.

En effet, être en deuil, c'est être en souffrance – et quelle pire souffrance que la perte d'un être cher ? Pourtant le deuil ne se résume pas à cette seule perte humaine ; au contraire, selon André Comte-Sponville[144], il y a deuil à chaque fois qu'il y a perte et « le deuil est cette frange d'insatisfaction ou d'horreur […] par quoi le réel nous blesse et nous tient »[145]. Vivre et mourir vont ensemble, du même pas. En effet, l'enfant meurt dans l'adulte, l'endeuillé perd ce qu'il était pour le mort et chaque jour passé meurt dans chaque jour présent. C'est la loi du devenir, ainsi que celle du deuil. « Nous ne savons renoncer à rien »[146], disait Freud : et c'est pour cette raison que le deuil est synonyme de souffrance et de travail. Il y a cette douleur accablante, non à chaque fois que l'on subit une perte, mais lorsque cette perte, ce manque n'est pas accepté. L'acceptation du fait que « vivre, c'est perdre »[147], finit dans la plupart des cas à l'emporter mais nécessite un long et douloureux « travail du deuil », que Freud définit comme étant le processus psychique par quoi la

---

[142] *Ibid*., p. 92.
[143] *Ibid*., p. 93.
[144] **COMTE-SPONVILLE,** André, **CZECHOWSKI**, Nicole, **DANZIGER**, Claudie, **DOLTO**, Françoise (sous la direction de), (2004) : *Deuils, vivre c'est perdre*, Paris, Hachette Littératures, Pluriel.
[145] *Ibid*., p. 19.
[146] **FREUD**, Sigmund, (1908) : *Essais de psychanalyse appliquée,* « La création littéraire et le rêve éveillé », édition consultée : Paris, Idées-Gallimard, 1980, p. 71.
[147] Selon l'expression d'André Comte-Sponville.

réalité, la joie de vivre, l'emportent[148]. Mais avant d'accepter cette épreuve de réalité, avant d'accepter l'intolérable, l'endeuillé doit trouver un moyen propre afin de supporter, de tolérer l'absence, même quand celle-ci est plus présente, plus intense et plus forte que la présence. Pour faire son deuil, il faut pouvoir le vivre. Or, il est dans notre société devenu inconvenable de manifester sa douleur par des gémissements ou des cris, et les rituels religieux ou laïcs tendent à disparaître. Le deuil est devenu quelque chose d'intime, d'intérieur. Les larmes sont ravalées, la tristesse dissimulée, les plaintes refoulées. Comme le dit Cioran, dans *La Chute dans le temps*[149] : « pour avoir désappris les larmes nous sommes sans ressources »[150]. Faute de pouvoir le crier, le parler, certaines personnes, notamment nombre d'écrivains comme par exemple Cohen dans *Le livre de ma mère*, Barthes dans *Journal de deuil*, Bergougnoux dans *L'orphelin*, Jean Rouaud dans ses cinq romans de la « saga familiale », ont fait le choix, chacun à sa manière et avec son style propre, de l'écrire. Écriture, comme ultime recours contre le désespoir.

2.1.1 « la mère morte »

Le deuil que doit surmonter Rouaud ne se limite donc pas à l'absence de la figure paternelle, mais s'ajoute à ce drame l'évanouissement de la figure maternelle « condamnée au silence par le ravissement brutal de l'époux et un chagrin si violent qu'elle crut qu'il aurait raison d'elle, de sa vie, un chagrin à couper le souffle […] »[151]. Cette attitude peu valorisante de la mère n'est cependant pas un cas isolé et a été étudié et décrit notamment par André Green en 1980 dans son article « La mère morte ». Ainsi, on peut mettre en relation cet effacement de la figure maternelle avec le concept de « la mère morte » introduit par ce psychanalyste à la fin du XXème siècle. Selon ce

---

148 **FREUD**, Sigmund, (1917) : « *Deuil et mélancolie* », *Métapsychologie*, édition consultée : Paris, Idées-Gallimard, 1976, p.168

149 **CIORAN**, Émile, (1964) : *La chute dans le temps*, édition consultée : Paris, Gallimard, Les Essais CXIV, Paris, 1987.

150 *Ibid*., p. 171-172.

151 **ROUAUD,** Jean, (1998) : *Pour vos cadeaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « double », p. 9.

psychiatre de formation, la métaphore « Mère morte » renvoie au fait que la mère est encore bien en vie, cependant, si elle était autrefois une source de vitalité pour son enfant, le traumatisme vécu, par exemple la perte d'un être cher, fait qu'elle retire son intérêt et son amour pour l'enfant. La mère de Jean Rouaud n'a pas sombré à ce point, mais si l'amour qu'elle vouait à ses enfants lui a permis de ne pas toucher le fond, son comportement montre certains points communs avec ce phénomène clinique qui transforme donc une maman « vivante, source de vitalité de l'enfant, en figure lointaine, atone, quasi inanimée ».[152] La mère, quoique vivante physiquement, est « psychiquement morte » pour l'enfant.

Et l'image de cette mère brisée qui ne parvient pas à se faire au décès de son mari a peut-être tout autant traumatisé et influencé le jeune Rouaud que la mort du père. Car l'enfant souffre doublement, il subit la mort du père mais il endure également la peine de sa mère. Sans le vouloir et sans même pouvoir faire autrement, la mère de Jean Rouaud a entraîné avec elle ses enfants dans « le long tunnel de son chagrin »[153], leur volant ainsi une partie de leur enfance et de leur adolescence :

> « Et, bien sûr, personne ne lui en veut. Sinon nous, un peu. Qui l'avons accompagnée dans cette traversée des ténèbres, qui d'une certaine manière sommes descendus avec elle dans la tombe où tout est sombre et silencieux, comme la mort, d'où nous avons cru, comme elle, qu'elle ne ressortirait jamais, qui l'avons vue, pourtant, avec ces dix longues années de remontée, et lancer son grand rire moqueur, prendre la vie, comme ses colis, à bras-le-corps, et courir, courir, tandis que c'est nous, sonnés bien plus qu'elle peut-être, qui peinions à regagner nos existences. »[154]

La structure de ce début de citation met en évidence le malaise de Rouaud par rapport à la situation et par rapport à sa mère. La location adverbiale « bien sûr » qui ouvre la déclaration de l'écrivain au sujet des sentiments envers la mère introduit une évidence, un propos qui repose sur le bon sens et auquel tout le monde s'attend. Comme s'il était inconcevable de pouvoir en vouloir à cette femme qui, malgré elle, a contribué au malheur de ses enfants. Le pronom négatif indéfini

---

[152]http://www.ithaque-editions.fr/extrait/ITHPSY005.pdf (20.11.2010).
[153]**ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, expression tirée du poème de Paul Éluard (en exergue de *La Fiancée juive*) et que Jean Rouaud reprend très souvent à propos de sa mère.
[154]**ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 1998, p. 116.

« personne », qui par définition nie l'existence d'un référent, accentue l'impression de vérité générale et d'évidence de ce propos. L'adverbe « sinon » qui ouvre la phrase suivante donne toutefois une nuance en introduisant une restriction à l'affirmation qui précède : en fin du compte, ils lui en veulent, mais juste un peu ! Notons que Jean Rouaud avoue en vouloir à sa mère, mais il nuance immédiatement avec le quantificateur adverbial « un peu ». A noter également la brièveté de cette phrase de l'aveu qui contraste avec le style de Rouaud caractérisé habituellement par de très longues phrases. D'autant plus que le point final qui sépare cet aveu de la subordonnée relative introduite par le pronom relatif « qui », lequel a pour fonction de donner des précisions quant à son antécédent, à savoir le pronom personnel clitique « nous », crée une coupure grammaticalement incorrecte mais qui accentue le malaise ressenti par l'écrivain par rapport à cette déclaration. Il avoue en vouloir à sa mère, ce qui est légitime, mais il se rétracte presque immédiatement en nuançant son propos et veut vite en finir, ce qui explique le point final illégitime. Ce malaise face aux reproches adressés à sa défunte mère met en évidence la culpabilité de Rouaud face aux sentiments ressentis envers les personnes qui ont été à l'origine de sa grande souffrance. Tous ces éléments prouvent qu'au bout de cinq livres, Rouaud est toujours en plein travail de « rétablissement » et que ce travail n'est pas encore fini. En effet, c'est justement « le sentiment de culpabilité [qui] caractérise le travail de deuil »[155] et qu'on ne peut parler de fin de deuil, ou plutôt « d'étape nouvelle », étant donné qu'il n'existe pas réellement de fin à ce processus, qu'une fois « le sentiment de culpabilité levé. »[156] Nous avons également vu plus haut que le traumatisme auquel Rouaud doit faire face ne se limite pas à la perte de personnes proches et aimées et il devient évident à la lecture de ce passage que la perte que déplore Jean Rouaud n'est pas uniquement celle du père, mais bien celle de son enfance, de cette période de sa vie qui aurait dû être heureuse et insouciante et qui, au contraire, a stagné dans la tristesse à cause de l'attitude de la mère

---

[155] **BACQUÉ,** Marie-Frédérique, **HANUS,** Michel, (2001) : *Le deuil*, Paris, Presse universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », no 3558, p. 63.
[156] *Ibid*., p. 21.

meurtrie par la douleur. Celle-ci a en effet, de façon inconsciente, freiné, voire empêché toute tentative de remontée à la surface. Ceci est d'autant plus grave et lourd de conséquences pour Rouaud que les dix années de deuil de la mère sont certes une longue période pour la veuve souffrante, mais que pour son enfant, cette période représente une étape entière de la vie, à savoir une partie de l'enfance et la totalité de l'adolescence. L'enfance de Rouaud se voit ainsi amputée d'une bonne partie des matériaux nécessaires aux fondations censées assurer la solidité, l'équilibre et la stabilité de la personnalité. D'autant plus que le travail de deuil n'a pu réellement être entamé qu'après que la mère « [a] basculé de l'autre côté de sa vie. […] après dix années de traversée du chagrin […] »[157]. En effet, il s'avère être très difficile de sortir des ténèbres quand la mort est tout ce qui reste et qu'elle devient l'axe autour duquel tournent toutes les personnes qui vous sont proches et qu'elle organise le déroulement de votre quotidien et de vos activités :

> « […] la jeune veuve l'avait formulée autrement devant la dalle de granite gris qui devenait notre lieu de pèlerinage dominical, et où nous nous livrions à un peu de jardinage devant la sépulture […] avant de terminer notre visite par une minute de silence recueillie pendant laquelle la figure de notre père s'entourait d'un halo propre aux sanctifiés. Et c'est ce moment plein de gravité, entièrement occupé par l'idée de la mort, qu'elle avait choisi pour nous suggérer, son tour venu, que nous gravions son nom symétriquement à celui du disparu, de l'autre côté du pied de la croix couchée, se penchant pour bien nous montrer l'emplacement, à gauche, vierge de toute inscription, nous annonçant presque sous la date de sa naissance celle de son départ prochain.[158] »

La mort devient le fil rouge de l'existence. Il y a certes cette mort tragique du père, mais il y a donc aussi la « mort-symbolique » de la mère à laquelle vient s'ajouter la peur de sa mort réelle :

> « Il vous semble que ce n'est pas trop abuser que d'espérer un délai de grâce.[…] Sentant confusément que ce n'est pas dans la poche, ce sursis que vous venez de réclamer, vous vous constituez bientôt en garde rapprochée, veillez sur la survivante comme sur une candidate au suicide, organisez des tours de garde, faisant en sorte de la laisser seule le moins possible, de sorte que vos vacances, […] vous les passez près d'elle. »[159]

Il y a mort au passé, mort au présent et mort qui menace le futur proche ! Il devient donc compréhensible et même évident que Jean Rouaud ait fini par se définir par rapport à elle et qu'il continue à le faire

---

[157] **Rouaud,** Jean, *op. cit.*, 1998, p. 140.
[158] *Ibid.*, p. 117.
[159] *Ibid.*, p. 117-118.

à l'âge adulte : « je suis ce vieil orphelin »[160] écrit-il encore en 2004, soit plus de trente ans après le décès de son père. L'auteur est conscient de ce fardeau qu'il traîne depuis trop longtemps en lui et la volonté de quitter le monde des morts est dite de façon explicite, mais l'écrivain n'a, à ce moment de l'écriture, pas encore trouvé le moyen de redonner de la couleur à sa vie teintée depuis trop longtemps d'un camaïeu de gris et de noir, couleurs de la mort et du deuil :

> « la mort dans le paysage, et la sienne dans le paysage de la mort, et on reste avec son cadavre sur les bras sans trop savoir comment s'en débarrasser, sans trop oser, sachant tout le respect qu'on doit aux morts […].[161] »

Notons le chiasme syntaxique qui se double d'un chiasme sémantique (mort/paysage/paysage/mort) et qui, en tant que symbole de situation de verrouillage, représente l'enfermement de Jean Rouaud qui est prisonnier d'un double malheur : le sien et celui de sa mère. Le clitique « on », encore appelé facétieusement par les linguistes « pronom caméléon », peut être employé comme équivalent de presque toutes les personnes et seule l'interprétation contextuelle permet de lui attribuer son statut énonciatif. Selon Anne Herschberg Pierrot[162] « l'intérêt du « on » tient précisément à cette neutralisation de la personne, qui rend nécessaire son interprétation, mais n'impose pas l'identification de son référent : celui-ci peut être identifié sans être explicité, « on » maintenant l'indétermination de la personne. »[163] Ainsi, dans notre passage, ce pronom peut aussi bien se référer à Rouaud, à sa mère ou aux deux ensemble. L'occurrence du chiffre deux que l'on retrouve donc doublement dans le chiasme, mais également dans le rythme binaire « sans trop savoir, sans trop oser » accentue la sensation d'enfermement déjà créée par le chiasme.

---

160 **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 93.
161 *Ibid*., p. 123.
162 **HERSCHBERG PIERROT,** Anne, *op. cit.*, 2003.
163 *Ibid*., p. 29.

2.2 Entre la vie et la mort

Freud montre dans son essai *Deuil et mélancolie*[164] que les conséquences du deuil sont comparables aux symptômes de la mélancolie, qui se caractérise par

> « une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi […]. Le deuil sévère, la réaction à la perte d'une personne aimée, comporte le même état d'âme douloureux, la perte de l'intérêt pour le monde extérieur – dans la mesure où il ne rappelle pas le défunt […]. »[165]

Il constate cependant que la première différence entre le deuil et la mélancolie consiste dans le fait que la personne endeuillée s'est vue être séparée d'un objet d'amour alors que la personne mélancolique a « subi une perte affectant le Moi lui-même. […] Le Moi dans la mélancolie est en quelque sorte amputé d'une partie de lui-même à la suite de la perte ou de la déception qu'il a vécue »[166]. Et en effet, l'environnement de tristesse et de larmes suscité par la mort du père a pratiquement empêché Rouaud de se créer une identité propre. Pendant de très longues années et, nous l'avons vu, jusqu'à l'âge adulte, l'identité de Rouaud se définissait uniquement par rapport au père décédé. Il était « l'orphelin », celui « qui a brutalement perdu [son] père »[167], issu de la « famille amputée de son grand homme »[168]. Rouaud-enfant ainsi que Rouaud-adolescent n'a existé et ne s'est développé que par rapport au fantôme du père. L'écrivain a grandi et s'est construit dans un monde à l'envers où lui, vivant, est devenu quasiment invisible, sans identité propre et sans exigences parce que écrasé par la présence imposante du fantôme du défunt et de l'ambiance éplorée de « l'auberge endeuillée du père »[169]. Et c'est avec ce bagage encombrant que Jean Rouaud s'est lancé dans la conquête d'une véritable identité par le biais de l'écriture. Celle-ci s'est en effet montrée salvatrice dans la mesure où elle a permis à Jean Rouaud de guérir en partie de son enfance et du deuil. Le passé et

---

[164] **FREUD**, Sigmund, *op. cit*., 1917, édition consultée : Paris, Idées-Gallimard, 1976.
[165] *Ibid*., p. 146-147.
[166] **DENIS,** Paul, (2000) : *Sigmund Freud, 1905 – 1920,* Paris, Puf, p. 48-49.
[167] *Ibid*., p. 57.
[168] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2008, p. 35.
[169] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2004, p. 93.

l'avenir, le monde des morts et celui des vivants se sont réconciliés à travers l'écriture mais ce parcours difficile a stigmatisé l'écrivain et une partie de son œuvre de façon indélébile.

L'écriture s'est très tôt révélée être très importante pour Rouaud. Mais il ne s'agissait pas seulement d'écrire en soi, non, ses ambitions étaient de devenir écrivain et surtout d'être reconnu en tant que tel ainsi qu'il l'écrit dans *La Fiancée juive* :

> « Une histoire qui commence très tôt, par, on ne sait trop, le goût d'écrire ou le désir d'être écrivain. Le goût d'écrire peut se contenter de la correspondance ou du journal intime. […] au lieu que le désir d'être écrivain passe nécessairement par la publication d'un livre, condition sine qua non pour être reconnu comme tel. Car c'est ce qui vous importe, cette reconnaissance d'un supposé talent. »[170]

Le repli sur soi-même et le refoulement de toute tentative d'extériorisation, c'est-à-dire de projection vers l'extérieur de ce que l'on ressent à l'intérieur, ont peu à peu enfermé le jeune Rouaud dans un anonymat écrasant. Et pendant tout ce temps, le père décédé s'est montré plus imposant que l'enfant invisible et quasi inexistant. Il n'est donc guère étonnant que ces conditions dans lesquelles l'enfant a vécu et s'est développé ont créé chez le personnage une envie très forte d'enfin exister en tant que personne à part entière et non plus uniquement en tant que « fils de » ou « orphelin de ». Rouaud veut exister, avoir une identité propre et en plus que cette identité et son talent soient reconnus à grande échelle. Jean Rouaud entreprend donc à un moment de sa vie de couper le cordon avec son désespoir et le fardeau qu'il traîne depuis trop longtemps derrière lui et qui l'empêche d'avancer. Il veut crier au monde entier qu'il existe, lui, en tant que personne singulière et unique et que de surcroît il est doué d'un certain talent d'écriture. Talent qui pourrait bien être la seule bouée de sauvetage envisageable pour cet homme meurtri par l'histoire familiale peu enviable. L'écriture pour passer du monde des morts à celui des vivants :

> « Je n'avais que cette idée étroite d'une reconnaissance par l'écriture. […] Écrire, c'était essentiellement bien écrire. La revanche du gribouilleur ? […] Écrire mal, c'était accompagner la mort, c'était, comme cet homme

---

[170] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 53-54.

> assemblant le cercueil de sa femme, arrêter de chanter. Comment passait-on d'écrire mal à écrire bien ? Comme on passe de la mort à la vie. »[171]

La négation exceptive (ou restrictive) formulée à l'aide de « ne…que » et qui équivaut à « uniquement, seulement » est restrictive en ce qu'elle exclut de son champ tout terme autre que celui qu'elle introduit.[172] Ceci met l'accent exclusif sur la reconnaissance et sur l'écriture. L'importance de cette dernière est d'ailleurs amplifiée par l'occurrence du verbe « écrire » qui apparaît quatre fois dans ce court passage et dont la position en début et en fin de phrase crée un effet de boucle fermée autour de l'écriture. L'antéposition du verbe en position détachée, suivi d'une explication en tournure présentative qui reprend le verbe « écrire » modalisé par l'adverbe « bien » centre à nouveau toute l'attention sur le verbe. Et l'utilisation du verbe « être », verbe copule qui tend à s'effacer, à passer inaperçu, permet de focaliser l'attention du lecteur sur l'élément important de la phrase : notamment à nouveau sur le verbe écrire.

Notons également le champ lexical de la mort (mort, cercueil, arrêter) qui est relié au fait d'écrire mal. Seule la reconnaissance en tant qu'écrivain, soumise à la condition de bien écrire, peut sauver Jean Rouaud de la mort de son père.

Bien écrire, Rouaud sait le faire, et la reconnaissance de son talent lui a été décernée par l'académie Goncourt en 1990. Il serait donc logique que ce premier livre sur son père et les deux autres personnes décédées à la même époque, ait libéré Rouaud en partie de ses fantômes. Et pourtant nous savons que quatre livres vont suivre pour compléter la « saga familiale » et que d'autres vont encore être écrits, tous gravitant autour de cette mort qui a bouleversé l'écrivain dans toute la vulnérabilité de l'enfance. Tereska Torrès[173] a répondu à François Busnel, qui lui avait demandé les raisons qui l'avaient poussée à écrire ces livres relatant des périodes douloureuses de sa vie, que l'on « se débarrasse des choses

---

[171] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 329.
[172] **RIEGEL,** Martin, **PELLAT,** Jean-Christophe, **RIOUL** René, *op. cit*., 2004.
[173] Tereska Torrès est une femme de lettres et résistante franco-américaine.

difficiles en les écrivant »[174]. Cette théorie de l'écriture libératrice expliquerait la démarche de nombreux écrivains qui ont, à des époques différentes, raconté sous forme d'autobiographie, d'autofiction ou même de romans, des faits réels et douloureux de leur vie. Tel est le cas d'Albert Cohen dans *le Livre de ma mère*, mais également de Roland Barthes, de Georges Perec et bien d'autres, qui ont tous subi un traumatisme lié à la perte d'un être cher et qui ont choisi comme remède à leur malheur de le raconter afin de s'en libérer : « Oui, les mots, ma patrie, les mots, ça console et ça venge. »[175] Mais chez Rouaud le problème se pose différemment, dans la mesure où l'écriture a sans aucun doute libéré l'écrivain de certains maux liés à son passé, mais qu'en même temps ses beaux livres ont été écrits « grâce » à la mort du père. En effet, Rouaud désire la reconnaissance du monde littéraire nécessaire à sa quête identitaire : il veut la gloire pour se sentir respirer, pour remonter à la surface, c'est-à-dire pour réapparaître dans le monde des vivants et, effectivement, cette popularité arrive rapidement et de façon presque brutale. Cependant, cette reconnaissance est comme une lame à double tranchant car elle constitue le pilier de l'identité de l'écrivain dont toute la vie d'adulte « post-Goncourt » s'est construite autour de cette reconnaissance : popularité, aisance financière, et en fin de compte le bonheur de faire son métier de sa passion. Pourtant, ce tournant positif dans la vie de Jean Rouaud s'est fait sur le dos du père. La vie (de Rouaud) grâce à la mort (du père). La mort du père ne s'est-elle pas en fin de compte avérée bénéfique à Jean Rouaud puisqu'il dit lui-même que cette mort est le « socle fondateur sur lequel bâtir [sa] quête identitaire »[176]? N'est-il pas douloureux de bâtir son bonheur sur le malheur, de construire sa vie sur la mort d'autrui, d'ériger son identité sur le cadavre du père ? Car Jean Rouaud a bien réalisé son vœu le plus cher, c'est-à-dire devenir un écrivain reconnu, et ce, *grâce* à la mort de son père : l'art au dépens de la vie, sujet exploité dans des romans et des

[174] *La Grande Librairie* présentée par François Busnel, France 5, émission du 10 mars 2011.
[175] **COHEN,** Albert, *op. cit.*, 1964, édition consultée : Paris, Gallimard, collection folio, 2008, p. 10.
[176] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 19.

nouvelles célèbres tels que *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde ou encore *le portrait ovale* d'Edgar Allan Poe. A la différence près qu'il s'agit ici, non pas d'une fiction, mais bien de la réalité. À ce stade, Jean Rouaud n'est donc définitivement pas encore sorti de « l'auberge endeuillée » et un long chemin reste à faire car la culpabilité plane au-dessus de l'écrivain :

> « on reste avec son cadavre sur les bras sans trop savoir comment s'en débarrasser, sans trop oser, sachant tout le respect qu'on doit aux morts, que de tout temps on s'est appliqué à les soigner, et qu'on ne les traite pas comme de vieux chiffons que l'on jette ou que l'on recycle en billets de banque. »[177]

Les maux de Rouaud adulte sont donc certes en relation avec le traumatisme vécu pendant son enfance ainsi qu'avec l'attitude de la mère, cependant l'écrivain a certainement aussi du mal à gérer cette réussite qui repose et dépend de l'événement le plus tragique de sa vie. C'est peut-être pour cette raison que Jean Rouaud ne se contente pas d'écrire un seul livre sur sa famille et sur les décès tragiques et successifs qui ont bouleversé son existence, mais il continue de livre en livre à raconter l'histoire des Rouaud et leur offre ainsi une monnaie d'échange pour régler une dette et apaiser ce sentiment de devoir à leur égard : il les sort de l'anonymat et les immortalise en leur donnant une existence littéraire.

2.3 Tu me donnes, je te donne

L'orphelin devenu adulte est en effet confronté à tous ces manques qui constituent la base irrécupérable de son histoire personnelle. Sa personnalité ne peut se comprendre qu'en relation avec cette histoire douloureuse : « Ma personnalité, ce fut le deuil qui l'enfanta. »[178] Cette déclaration d'André Blanchard est tout aussi bien applicable à Rouaud où la mort du père définit son être et hante ses textes. Cette mort du père suscite chez l'orphelin devenu adulte un souhait de commémoration par laquelle la dette de fils se trouve provisoirement réglée, le lien filial rétabli et le mort tenu à distance dans le souvenir. Le fait d'écrire sur le

---

[177] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 123.
[178] **BLANCHARD,** André, *Messe Basse*. Carnets 1990-1192, Erti, 1995, p. 110.

père en rappelle l'existence parmi les vivants et lui crée en supplément une survie littéraire. Mais cette situation demeure difficile pour l'orphelin dont la présence des morts, leur souvenir ou leur commémoration sont autant de liens qui rattachent l'endeuillé à la mort, l'entravent dans son évolution en le retenant du côté du néant et l'empêchent d'adhérer pleinement à l'existence, de naître au monde des vivants[179] : « Et moi, rien ? Qu'est-ce que je suis ? Son porte-plume ? Un porte-croix ? »[180] En effet, il faut savoir que l'endeuillé n'a pas seulement perdu un proche, il a également renoncé à ce qu'il était pour le mort ! Rouaud a donc non seulement perdu son père, mais il a tout autant été amputé d'une partie de son statut de fils : « Perdre l'autre, c'est aussi perdre en moi ce que l'autre emporte de moi avec lui. »[181] Ceci implique qu'en décidant d'écrire sur la mort du père, Rouaud a tenté de (re)construire son « moi » en ressuscitant son défunt père afin de remplir le néant d'absence, et ce en essayant de retenir son image en sollicitant sa mémoire, mais aussi sans doute son imagination. Car la question se pose de savoir quelle histoire on doit inventer pour s'inventer ! Ecrire, sans toutefois savoir où aller, mais écrire pour tracer une histoire et surtout écrire pour témoigner ! Car si Chateaubriand disait que « la vraie mort c'est quand meurt le témoin lui-même », il est d'autant plus important pour Rouaud d'endosser ce rôle de témoin que son prénom Jean semble le prédestiner dans la mesure où St Jean « c'est ce disciple qui témoigne au sujet de ces choses et qui les a écrites. »[182]. Ceci étant d'autant plus important pour Rouaud que les dernières paroles de son père lui étant consacrées furent celles pour lui souhaiter la St Jean, anticipativement sur le lendemain, sans savoir alors que le lendemain, il serait trop tard.

Cependant, être endeuillé, c'est aussi continuer à vivre après la perte d'un être proche et aimé. Désormais, il va falloir supporter l'absence de son regard, de ses paroles, de sa présence. Être endeuillé,

---

179 **GLAUDES** Pierre, **RABATE,** Dominique, *Modernités* 21, (2005) « Ces morts en moi ».
180 **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 121.
181 **LAUFER, LAURIE**, (2008) : *L'énigme du deuil*, Paris, PUF, p. 44.
182 **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 1993, p. 107.

c'est également perdre une part de soi, être « amputé » d'un morceau de soi. Ce déchirement est toujours difficile à gérer, surtout lorsqu'il survient de façon brutale et sans ménagement. Alain de Broka[183], pédiatre et président de l'association « Vivre son deuil – Picardie » insiste dans son ouvrage *Deuils et endeuillés* sur le fait que le temps du deuil est le travail de toute une vie. Étant donné que cette perte brutale a causé comme l'amputation d'un morceau de soi, il va falloir accepter une très longue période de « cicatrisation » mais surtout l'impossibilité de revenir en arrière et de retourner à la situation antérieure. Ainsi Broka explique que

> « le mot deuil n'est pas synonyme de renoncement, réorganisation, restauration ou acceptation. Si tous ces mots sont justes en partie, ils ne permettent pas de souligner le fait que la réorganisation psychique et physique de l'endeuillé va durer toute la vie et va suivre globalement la même dynamique que le processus biologique de la cicatrisation d'une plaie grave. Le processus biologique de la cicatrisation est toujours long et complexe et il restera, pour toujours, une cicatrice rappelant à tout moment l'histoire passée, pour soi et pour ceux qui la verront. »[184]

Ainsi

> « l'endeuillé va suivre une sorte de périple qui va l'amener à un véritable processus de cicatrisation à tous les niveaux (psychique, physique, social) et peut être représenté comme *une longue spirale*. Des moments d'amélioration succèdent à des moments plus sombres, plus tristes, et ainsi de suite sur plusieurs mois pour ne jamais véritablement se terminer, car la cicatrice sera toujours présente à la mémoire. »[185]

Malheureusement, le deuil n'a pas de réelle fin. Hanus précise que « chaque deuil est unique mais que pratiquement tous les deuils suivent un chemin identique. […] Comme tout processus, le deuil a un commencement, un centre, un cœur et une terminaison plutôt qu'une fin car le travail de deuil ne finit jamais complètement, que le jour de notre mort. »[186] Cependant, il s'échelonne en plusieurs étapes qui, chacune d'entre elles, permettent à l'endeuillé de trouver un nouvel équilibre autour de sa cicatrice dans la mesure où peu à peu la tristesse ressentie au regard de la blessure va en s'amenuisant. L'ultime étape sera atteinte quand le sentiment de culpabilité sera levé. L'être perdu prendra

---

[183] **DE BROCA,** Alain, (1997) : *Deuils et endeuillés*, édition consultée : Paris, Éd. Masson, collection médecine et psychothérapie, 2001.
[184] *Ibid*., p. 6.
[185] *Ibid*., p. 10, c'est moi qui souligne.
[186] **HANUS**, M, **SOURKES**, B.M., *op. cit*., 1997, p. 94.

sa place tout doucement et « son souvenir s'intégrera dans la mémoire historique de la famille »[187]. La métaphore de la cicatrisation d'une plaie grave, utilisée par de Broka pour le travail de deuil, est très illustrative et parlante. En effet, le tissu lésé gravement, puis cicatrisé, reste marqué à jamais car il ne prendra plus jamais l'apparence qu'il avait avant le drame. Dans un premier temps, la cicatrice est très nettement différenciable du tissu sain. Cette différence va s'atténuer au fil du temps mais restera toujours visible : « Dans certains cas il est possible de regarder [la cicatrice] (regard de soi sur soi), voire de l'exhiber (regard de l'autre sur soi). Elle prend sa place dans l'histoire de l'individu, rappelant combien la personne traumatisée aura été modifiée par ce drame. »[188]

Le fait que De Broka compare le travail de deuil à une spirale n'est pas anodin dans le cadre de ce travail et nous mène à une analyse de l'œuvre de Rouaud qui, nous l'avons compris, parle beaucoup de la mort et du deuil, mais dont le style en porte également la marque indélébile.

2.4 La spirale ascendante[189]

Sylvie Freyermuth[190] montre dans son ouvrage à quel point l'œuvre roualdienne est marquée et traversée par la figure de la spirale ascendante qui est très intimement liée au thème de la remontée[191]. En effet, de nombreux passages de l'œuvre de Rouaud démontrent cette volonté de remonter à la surface, voire plus haut, afin de sortir des ténèbres d'une part, mais peut-être même avec une ambition encore plus grande, celle d'une remontée à la lumière de la reconnaissance du monde de la littérature. Sylvie Freyermuth appuie sa thèse sur de nombreux exemples tirés des divers livres de la saga familiale, mais *La Fiancée juive* en donne également de bien convaincants, notamment dans le troisième volet « Station Les-Sœurs-Calvaire » où l'écrivain décrit le

[187] *Ibid*., p. 21.
[188] *Ibid*., p. 22.
[189] **FREYERMUTH,** Sylvie, *op. cit*., 2006, p. 95.
[190] *Ibid.*
[191] *Ibid*., p. 95.

kiosque à journaux dans lequel il a travaillé de nombreuses années avant d'être sauvé par sa réussite littéraire en 1990 :

> « […] pour se saisir du bon numéro nous nous transformions en cosmonautes, ou astronautes, dans leur habitacle réduit, toujours à se contorsionner, à pivoter, à s'agripper, pour se hisser jusqu'à la revue rare placée tout en haut, ou à plonger dans les tréfonds sous les piles des catalogues de vente par correspondance, veillant à ne pas passer trop de temps en apnée, à remonter de temps à autre à la surface […] »[192]

Cette spirale, « qui associe la boucle et la progression »[193] décrit donc un mouvement lent, mais toutefois constant vers le haut. Malgré la situation difficile de l'auteur-narrateur, qui fait le récit de son enfance difficile et ennuyante, la structure même de *La Fiancée juive* décrit cette lente tendance à stagner dans le malheur et marque pourtant, à chaque tournant, la plupart du temps grâce à une personne qui serait restée anonyme sans la plume de Rouaud, une légère tendance vers le haut, comme une douce lueur qui contraste avec le sombre quotidien de ce jeune orphelin privé des joies d'une enfance insouciante et joyeuse. Le premier volet raconte, nous l'avons vu, la mort du père à travers la description d'un épisode d'une série télévisée qui décrit la mort de Mozart. Nous nous trouvons donc ici tout en bas de la spirale, à l'endroit où son extrémité inférieure frôle le sol. Le deuxième volet, qui parle de la mère décédée, ici mise en relation avec le personnage d'Anna Fierling, la *Mutter* Courage de Bertolt Brecht, maintient la boucle quasiment au ras du sol car bien que moins mélodramatique, l'auteur se souvient de sa maman et de son commerce qui agissait sur elle comme un élixir de jouvence en lui donnant l'impression de rester jeune et immortelle. Ce volet s'achève sur une touche pessimiste ou plutôt fataliste : « N'y aurait-il pas cette charrette à tirer, de plus en plus lourde, notre Sisyphe pourrait croire que la vie est éternelle. »[194] Le conditionnel utilisé ici dans son emploi d'interrogation oratoire, qui ne constitue pas une question ouverte, mais qui est dirigée ici vers une réponse négative, c'est-à-dire une question pragmatiquement orientée, exprime ici l'irréel du présent et « dénote un état du monde possible, mais qui est ou a déjà annihilé par le

[192] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2008, p. 47.
[193] *Ibid*., p. 96.
[194] *Ibid*., p. 27.

réel. »[195] Cet emploi met bien en évidence que cet élixir n'a de vertu qu'en apparence car sa mère vieillit et meurt cinq jours avant la fermeture officielle de son magasin. Et voilà qu'apparaissent dans le troisième volet les deux figures un peu irréelles des sœurs Calvaire et de leur petite maison de presse. Dans ce volet, Rouaud raconte comment ces deux petites ferventes travailleuses offraient des moments de bonheur aux enfants Rouaud en leur réservant les revues invendues qui étaient certes amputées de leurs couvertures, mais qui procuraient aux enfants un véritable moment de divertissement grâce à la lecture des bandes dessinées et des romans photo qui finissaient toujours bien. Et voilà que ce rien de gentillesse suffisait à faire sortir les petits orphelins de leur sombre quotidien et à leur faire oublier, le temps de la lecture de ces « revues déchiquetées »[196], leur malheur d'endeuillé. Et voilà qu'en fin de compte la boucle du malheur ne se referme pas complètement, mais cette légère remontée va redonner un peu de force pour affronter la vie. Ainsi, Rouaud rend hommage non seulement à ses parents et à sa grand-tante Marie, mais également à ces personnages sans descendance, voués à l'anonymat et à l'oubli, qui grâce à leur gentillesse et au souci de leur prochain, se sont fait une place dans la mémoire de l'auteur reconnaissant à leur égard.

Il en va de même du frère Honorat, instituteur des écoles chrétiennes et de l'école Saint Joseph que fréquentait le jeune Rouaud et qui apparaît comme un ange chassant les démons de l'ennui du « milieu de nulle part »[197], donc de Campbon où Rouaud a passé son enfance. « Honorat au plus haut des cieux », titre du sixième volet de *La Fiancée juive*, rend donc hommage à cet homme, qui grâce à son savoir encyclopédique et son savoir-faire avec ses jeunes élèves, mettait un peu de couleur dans leur vie en suscitant leur curiosité, leur imagination et leur admiration devant le savoir et les trouvailles de la modernité. Tous ces personnages ont donc chacun à sa façon contribué à la remontée vers

---

[195] **RIEGEL,** Martin, **PELLAT,** Jean-Christophe, **RIOUL** René, *op. cit.*, 1994, édition consultée : Paris, PUF, 2006, p. 318.
[196] *Ibid*., p. 36.
[197] Titre d'une sous-partie du cinquième volet, p. 76.

l'oxygène de ce petit orphelin qui menaçait d'être asphyxié par sa tristesse accentuée par l'ennui pesant sur son enfance. Ainsi, à chaque fois que l'auteur semble s'engouffrer dans le récit pessimiste de son existence, la structure du livre fait ressortir une petite note optimiste et encourageante incarnée la plupart du temps par des personnages hors du commun qui ont participé, d'une manière ou d'une autre, au léger mouvement ascendant de la spirale caractéristique de l'œuvre, des phrases, de la vie et du deuil rouadien. En effet, Rouaud dédie le titre de son livre et le blues final qui clôt l'ouvrage à la personne qui lui a sans doute le mieux tenu la main pendant cette remontée, sa fiancée juive, qui « [l'a] ressuscité d'entre les morts/Vivants »[198] et grâce à laquelle « [il est] sorti de [sa] tranchée [et a] couru vers le ciel »[199].

Après la vue d'ensemble de la structure de l'ouvrage, il s'agit à présent de mettre en évidence cette lente progression en spirale des phrases de Jean Rouaud et ensuite de l'évolution du travail de deuil.

2.4.1 La spirale et la phrase

En ce qui concerne les phrases de Jean Rouaud, un lien avec la forme de la spirale peut également être établi, et ce non pas dans le sens de la remontée de la spirale ascendante, mais dans le sens de détours et de diversions qui permettent à l'écrivain de ne pas aller droit au but dans ce qu'il veut dire, mais d'aller au-delà de la simple information en pratiquant le but premier de son entreprise d'écriture, celui d'écrire, de décrire avant même celui de raconter : « La première chose à laquelle vous vous contraignez, celle qui vous coûte le plus, c'est d'appeler un chat un chat. Ce qui n'a l'air de rien, qui paraît même l'évidence, mais quand on a des prétentions poétiques, une propension lyrique à tourner autour du pot, c'est une violence. »[200] Cette auto-analyse de son style met en évidence la volonté de ne pas se contenter de raconter sa vie et ses malheurs, mais de transformer ceux-ci en littérature, en texte qui va bien

198 **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 125.
199 *Ibid.*
200 *Ibid.*, p. 56.

au-delà de la simple transmission d'information. Rouaud tourne autour du pot, il le dit lui-même, mais en même temps il avance dans la narration, il ne se contente pas de décrire et de stagner dans des informations de second plan, mais son histoire avance : dans *La Fiancée juive* Rouaud part dans le premier volet de la mort du père (revécue à travers le feuilleton sur la vie de Mozart), donc d'un état de pleine souffrance causée par la mort de celui-ci et il aboutit à une sorte de résurrection « d'entre les morts » grâce à cette femme qui lui permet finalement de tourner la page et de reprendre goût à la vie : « Parce que sans toi vraiment la vie/ Je n'y arrive pas/ C'est une douleur permanente un ennui/ Qu'on me rende ma fiancée juive/ Mes poignées de saphirs/ Et que les larmes qui me rongent/ Soient des larmes de plaisir »[201]. Il y a donc progression dans la narration malgré le fait que l'écrivain aime s'attarder sur certains détails et aime s'éloigner de ce dont il vient d'entamer la narration, sans pour autant oublier d'y revenir et perdre le fil rouge. Et c'est justement ceci qui fait également mettre les phrases de Rouaud, parfois très longues, en relation avec la forme de la spirale : il ne va pas droit au but, il tourne autour du pot, revient quasiment au point de départ mais avec un léger supplément d'information qui fait que le récit et la narration avancent et que le lecteur reste attentif et ne se lasse pas :

> « *La guerre*, on l'a oublié depuis que ce sont les populations civiles qui composent les inépuisables bataillons de la mort, au point que les militaires portent plainte lorsque les effets secondaires d'une arme à uranium appauvri se retournent contre eux, estimant qu'on leur avait caché que la guerre pouvait être mortelle, pour eux-mêmes du moins, tellement il est bien établi que les derniers à mourir ce sont les professionnels de la vocation, de sorte que, lorsque ceux-ci évoquent l'option zéro mort, c'est pour leurs unités bien sûr (sensible avancée démocratique sous la pression de l'opinion, l'option zéro étant autrefois réservée à l'état-major), *mais la guerre*, jusqu'à il y a soixante ans mettons, jusqu'à ce que s'allongent les tirs, se systématisent les bombardements aériens, et que croisent au-dessus de nos têtes des vols de missiles qu'aucune ligne Maginot, aucun bouclier des étoiles ne pourra jamais arrêter, *la guerre, c'était la jeunesse*. »[202]

Le noyau minimal de la phrase « La guerre, mais la guerre, la guerre, c'était la jeunesse » est la partie qui fait progresser la spirale vers le haut dans la mesure où elle fournit les informations sur la notion de

[201] *Ibid.*, p. 130.
[202] *Ibid*., p. 23, c'est moi qui souligne.

guerre qui introduit cette phrase. Tout le reste constitue des informations supplémentaires qui représentent le détour lyrique, la digression, caractéristique du style roualdien et qui font à un certain moment de la phrase, s'éloigner l'auteur de la trajectoire attendue de la phrase, mais l'expression « mais la guerre » prouve qu'il n'a pas perdu le fil rouge et qu'il revient sur ce qu'il voulait dire sur la guerre et pourtant il repart sur une envolée lyrique avant d'enfin achever sa phrase avec le rapprochement de la guerre et de la jeunesse, alors qu'il aurait pu se contenter du début de la phrase et de la fin : « La guerre c'était la jeunesse », s'il était allé droit au but. Mais le style de Rouaud n'est définitivement pas comparable à une flèche dont le tracé marque une ligne droite qui choisit le chemin le plus rapide et le plus court pour arriver au but de la pensée. Au contraire, le signe géométrique de la spirale convient très bien pour décrire ce style très particulier de Jean Rouaud qui aime, à l'image de l'enseignement du frère Honorat tellement apprécié, « [prendre] des chemins buissonniers. »[203]

Ces détours lyriques caractéristiques des phrases et donc du style de l'auteur rapprochent le deuil et l'écriture. En effet, nous avons pu constater que Jean Rouaud aime se laisser aller dans des envolées lyriques qui font de ses phrases de longues promenades poétiques semées de passerelles qui mènent à divers chemins aux paysages différents. Mais une fois de plus, le style de Jean Rouaud dévoile son état d'âme car, si cette aptitude à dévier les propos rend son style reconnaissable entre mille, cette façon d'appréhender un sujet permet à l'auteur d'approcher en douceur le récit de ce qui fait mal. Tel un enfant qui se couvre les yeux à la vue d'une image ou d'une scène effrayante et qui découvre un œil très lentement pour regarder par un champ de vision rétréci l'objet de frayeur, avec la conviction que l'image en sera plus supportable. Cette façon d'écrire prouve d'une certaine façon que la douleur de Rouaud n'est pas encore surmontée, que l'évocation de l'événement tragique de

[203] *Ibid*., p. 87.

son enfance le fait encore souffrir et qu'il n'est donc pas encore capable d'aller droit au but, de le regarder en face.

Dans cette même logique, les personnes réelles évoquées dans *La Fiancée juive*, apparaissent souvent sous le couvert d'un personnage fictif, souvent tiré de la littérature ou du moins du domaine de l'art en général, à l'image d'un voile placé entre la personne et la réalité qui a pour fonction d'en atténuer les couleurs et de lisser les angles.

Nous avons déjà vu que *La Fiancée juive* s'ouvre sur une double mort : premièrement la narration de la mort de Mozart dans un feuilleton et deuxièmement la mort du père. Les deux agonies se fondent dans un récit qui reste très cohérent et fluide. Cette fluidité est rendue possible par l'emploi judicieux du clitique de troisième personne : « Il s'agissait de Mozart. De sa vie racontée en cinq ou six épisodes à la télévision […] La musique nous l'annonce et la mine du musicien nous le confirme. On le sait fatigué depuis quelques temps […] »[204]. A lire ce passage hors contexte, aucun doute n'est possible quant au référent du « on le sait fatigué ». Pourtant, si le pronom personnel anaphorique a une fonction de validation du désignateur premier, il peut également se référer à un désignateur « différent » : ici le père. La reprise anaphorique ne correspond donc pas à une exacte équivalence avec le référent qui ouvre le passage, mais l'emploi du pronom de troisième personne qui est grammaticalement correct pour désigner Mozart et le père, les deux étant identiques en genre et en nombre, permet de maintenir la fluidité de la lecture. La connaissance préalable de l'histoire de Jean Rouaud permet au lecteur de décoder le contenu sémantique, la confirmation de ce glissement est validée à la fin du passage : « […] c'est cela, ce corps de votre père s'affalant brutalement dans la salle de bains […] à quarante et un ans, un lendemain de Noël […]. »[205]

---

[204] *Ibid.*, p. 13.
[205] *Ibid.*, p. 19.

Le deuxième volet de l'œuvre, consacré à la mère de Jean Rouaud, met au jour un procédé identique. Si le père faisait écho au célèbre compositeur Mozart, la mère est mise en relation avec un personnage célèbre tiré de la littérature allemande : Anna Fierling, personnage principal de *Mutter Courage* de Bertolt Brecht.

2.4.2 La spirale et le deuil

Pleurer la disparition d'un proche est un long travail absorbant et douloureux. Selon Luce Janin-Devillars[206], psychanalyste et auteur du livre *Ces morts qui vivent en nous*, ce travail de deuil exige de la part des personnes touchées qu'elles mettent une grande partie de leur énergie à penser au disparu, à s'en souvenir et à parler de lui avec ceux qui sont dans le même chagrin. Des jours, des semaines, des mois, voire une vie toute entière sera nécessaire à la cicatrisation de la plaie, pour reprendre l'expression de De Broka. Dans ce long périple douloureux qu'est le travail de deuil, et au fur et à mesure que le temps passe, la douleur va s'amoindrir pour donner l'impression de devenir plus supportable, et pourtant, une photo, une parole, un souvenir suffiront à faire retomber l'endeuillé dans une souffrance épouvantable. Quasi retour à la case départ, et pourtant pas tout à fait. Car plus le temps passe et plus on s'éloigne au niveau temporel du moment fatidique du décès de la personne chérie et plus la douleur devient surmontable. La remontée vers l'oxygène est entamée, bien que semée d'embûches. Ce processus, nous l'avons vu plus haut, est comparé par De Broka à une « longue spirale », ce qui fait donc écho à la spirale ascendante décrite par Sylvie Freyermuth. Dès lors, nous pouvons constater que le deuil chez Jean Rouaud se trouve bien entendu dans la diégèse de son œuvre, mais également dans ses phrases, dans son style ainsi que dans la structure du livre qui est l'objet principal de cette analyse : *La Fiancée juive*.

---

[206] **JANIN-DEVILLARS,** Luce, (2005) : *Ces morts qui vivent en nous*, Paris, Édition Fayard.

Au travail de deuil appartient un certain nombre de coutumes communes ou d'entreprises personnelles censées faciliter ce travail de détachement et de séparation d'avec la personne défunte. En effet, « le rite est langage, [il] est un moyen de communication dans un langage symbolique compris et accepté, consciemment et inconsciemment, dans une communauté donnée »[207]. Et le rite est fait pour ceux qui restent et non pour ceux qui se sont absentés dans la mort.

2.5 Le rite : allié important du travail de deuil

Autrefois, le deuil était social et on pouvait reconnaître les personnes endeuillées par la façon dont elles s'habillaient et par la façon dont elles se comportaient. Aujourd'hui, le deuil est devenu quelque chose de privé qui n'est plus forcément extériorisé et dont l'importance n'est plus considérée à sa juste valeur. Et pourtant, le deuil est une activité qui s'empare pendant un certain temps de toute l'énergie de la personne en pleurs jusqu'à que celle-ci parvienne à accepter l'inacceptable, c'est-à-dire la séparation définitive. La mort est d'autant plus difficile à appréhender pour les enfants du fait que dans leur esprit la mort n'est pas quelque chose de naturel, mais quelque chose qui est provoqué : on ne meurt pas mais on est tué, ce qui fait entrer en jeu un coupable. D'où la grande détresse dont peuvent être touchés les enfants qui ont perdu un parent de façon prématurée, dans la mesure où ils se placent en position de coupable potentiel : est-ce qu'il est mort à cause de moi, parce que je n'étais pas toujours sage ou parce que j'ai souvent pensé du mal de lui ? Ces pensées puériles restent ancrées jusque dans la vie d'adulte. Cette part de culpabilité établie dans les jeunes orphelins et donc dans l'esprit de Rouaud l'incite sans doute à régler sa dette envers le père défunt. N'ayant que son talent et sa plume pour alliés, il redonne au père une deuxième vie en le ressuscitant par l'écriture.

Il est très difficile d'expliquer ou de dire la mort, et les rites sont d'autant plus importants qu'ils permettent de l'évoquer et ce par des

[207] **BACQUÉ,** Marie-Frédérique, **HANUS,** Michel, *op. cit.*, 2001, p. 78.

gestes communs dont la signification est connue de tous. Si le rite est un langage symbolique pour les vivants, il est aussi un moyen employé par l'endeuillé pour se rapprocher du défunt en essayant de communiquer avec lui dans l'au-delà. Ainsi, selon Marie-Frédérique Bacqué [208], un rite est toujours porteur de sens et « se situe toujours comme un pont entre les générations, permettant d'allier le présent au passé, et donne ainsi une image d'éternité à ce moment, parce qu'il est le même pour les générations qui le réalisent »[209]. Aussi, un des rites les plus importants pour la communauté chrétienne dont fait partie la famille de Jean Rouaud est l'ensevelissement de ses morts, qui a pour objet de « maintenir le vivant dans sa vie […] et [qui] vise moins le cadavre que ses proches »[210]. Car sans cadavre à ensevelir, sans tombe à visiter, il n'y a pas de réelle séparation entre le monde des vivants et celui des morts et le deuil devient quelque chose de très difficile à accomplir. Toutes les sociétés ont besoin de rituels pour accompagner les défunts. Traditionnellement, les rites funèbres ont comme tâche d'accompagner le disparu vers sa destinée *post morterm*, cependant Janin-Devillars souligne le fait que sa vraie fonction est d'aider les vivants à surmonter leurs angoisses de la mort. Le recueillement auprès du défunt, la présence du corps, les gestes codifiés des survivants sont tous des éléments du rituel qui prolongent le travail de l'inconscient face au deuil. Cette question du rite mortuaire est relevée par l'écrivain qui tisse des liens entre le fait d'enterrer les morts, le fait de penser, le sentiment de tristesse et la littérature:

> « [moi qui] rêvais de résoudre les grandes questions qui assaillent l'humanité depuis qu'elle pense, c'est-à-dire, pour être plus précis, depuis qu'elle enterre ses morts, ce qui dénote un vrai trouble, une émotion, car avant, c'est-à-dire avant les néandertaliens qui, sous leurs arcades sourcilières épaisses inventèrent délicatement le chagrin, avant, ça ne devait pas aller bien loin, la réflexion […] d'où l'on peut déduire avec une quasi certitude que la littérature commence avec ceux-là, les doux pleureurs du paléolithique […] »[211]

En effet, la locution conjonctive « c'est-à-dire » sert en général à introduire l'explication du mot, de la chose ou de l'expression qui la

---

[208] *Ibid.*
[209] *Ibid*., p. 79.
[210] **JANIN-DEVILLARS,** Luce, *op. cit*., 2005, p. 19.
[211] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2008, p. 65-66.

précède. Dans ce cas précis, Rouaud met donc à égalité le fait de penser et d'enterrer les morts. Il y aurait donc selon lui une sorte de progression, une suite logique entre le fait d'enterrer les morts, le chagrin, le fait de penser et la littérature. La tristesse liée au deuil comme germe de la littérature et comme analyse de son propre parcours.

2.5.1 L'ensevelissement des morts

Selon les anthropologues, les premiers ensevelissements des morts remontent au paléolithique moyen, donc à plus de quatre-vingt mille ans avant J.Ch. La question se pose de savoir ce qui a incité l'homme de Neandertal à inhumer, c'est-à-dire à « placer en humus » les siens et ce, selon une certaine symétrie non encore expliquée par les spécialistes. Selon André Leroi-Gourhan[212], ethnologue, archéologue, historien français spécialiste de la préhistoire et professeur au Collège de France, « il est certain que le fait d'enterrer un corps constitue une forte présomption en faveur de l'idée sur la suite d'un au-delà d'une mort apparente. » En d'autres termes, l'homme de Neandertal crée une sorte de barrière entre le monde de ses semblables inertes, auxquels il ne désire pas s'identifier et son monde à lui. Ainsi, il délimite les espaces : les vivants à l'air libre et les « sans-vie » sous la terre. Albert Cohen décrit d'ailleurs cette séparation des espaces façon très bouleversante :

> « Sous terre, ma bien-aimée, tandis que bouge ma main faite par elle, ma main qu'elle baisait, sous terre, l'ancienne vivante, allongée maintenant en grande oisiveté, pour toujours immobile […]. Fini, fini, plus de Maman, jamais. Nous sommes bien seuls tous les deux, toi dans ta terre, moi dans ma chambre. Moi, un peu mort parmi les vivants, toi, un peu vivante parmi les morts. »[213]

Si l'enterrement du père n'est pas décrit en détail dans l'œuvre roualdienne, les rites funéraires ont tout de même leur place dans la diégèse et leur importance pour la famille Rouaud est mise en évidence dans le passage des *Hommes illustres* qui raconte comment Joseph a procédé à l'ensevelissement d'un petit oiseau retrouvé mort lors d'une

---

[212] **LEROI-GOURHAN** André cité par **JANIN-DEVILLARS** dans *Ces morts qui vivent en nous*, *op. cit.*, 2005, p. 47.
[213] **COHEN,** Albert, *op. cit.*, 1964, édition consultée : Paris, Gallimard, collection folio, 2008, p. 32.

excursion à Carnac et a ainsi complété l'alignement des fameux menhirs qui ornent le paysage de cette commune de Bretagne :

> « Maintenant que ses cigarettes étaient en vrac dans sa poche, il préleva le papier argenté qui les enveloppait et, luxueux linceul, en couvrit la petite victime. Après un rapide tour d'horizon, il avisa une pierre au pied d'un bouquet de genêts en bordure du champs, la souleva puissamment, la transporta sur plusieurs mètres et la planta verticalement au-dessus de la sépulture improvisée, parachevant l'œuvre des lointains fossoyeurs.[…] nous assistions en silence à la cérémonie funéraire. »[214]

Le champ lexical de l'inhumation (linceul, bouquet de genêts, sépulture, fossoyeurs, cérémonie funéraire), composé d'autant d'éléments qui appartiennent au rite des funérailles, confère un côté solennel à ce geste du père qui ne sait pas encore que ceci n'est qu'un avant goût de ce que va vivre et revivre sa famille. Car les trois décès successifs qui assaillent la famille vont faire des jeunes Rouaud des habitués des cérémonies funéraires, des cimetières et du deuil :

> « Vous devenez ainsi à votre insu une sorte de spécialiste du domaine mortuaire. Dès qu'il est question de décès, d'inhumation, de deuil, de cimetière, de perte irrémédiable, de chagrin inconsolable, de regrets éternels, vous tendez l'oreille : c'est pour vous. »[215]

L'enchaînement de syntagmes prépositionnels par juxtaposition ainsi que la combinaison de noms tirés du lexique de la mort et du deuil, amplifiés par des adjectifs à valeur hyperbolique, permet de mettre en relief le contexte endeuillé. L'accumulation ainsi que l'emploi de mots excessifs servent à montrer au lecteur le sentiment de désespoir dans lequel se trouve le jeune Rouaud qui croit sa peine et son deuil éternels. À ce moment, il n'y a aucune place pour une lueur d'espoir. Cette suite répétitive est représentative des malheurs qui touchent la famille : suite rapide d'événements douloureux, mais qui connote également un sentiment de fatalité de la part de l'écrivain accablé par autant de malheur. (*Cf.* la phrase *incipit* des *Champs d'honneur*).

Dans l'histoire des rites funéraires, on sait que plus tard, des dépôts d'offrandes ont accompagné l'ensevelissement des défunts. Janin-Devillars nous explique que l'offrande est ce qui est offert aux dieux ou à ses représentants et constitue la base essentielle du rite. De plus, dessins

---

[214] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 1993, p. 63.
[215] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 1996, p. 61.

et fresques glorifiant la chasse et, selon elle, inventant peut-être la magie, tapissent les grottes :

> « Qu'est-ce qu'un rite, sinon une opération magique, un enchantement ? À l'origine des peintures rupestres, bien plus que le contour d'une forme animale, plus ou moins aboutie, l'homme primitif trace autre chose. Il compose une image vitale en fabriquant l'animal lui-même dans un élan de magie créatrice. »[216]

Et c'est bien ce que fait Jean Rouaud, par la description littéraire de la peinture, comme dans le tableau de La Tour, sur lequel nous reviendrons en détail dans la prochaine partie de cette analyse, mais également par une autre forme d'art : l'écriture, grâce à laquelle il transpose la mort et le mort dans le domaine de l'art, donne en offrande une deuxième vie au père en faisant de lui un personnage littéraire dans la mesure où, comme l'a dit Roland Barthes dans son *Journal de deuil* : « son souvenir dépend entièrement de moi »[217]. Notons à ce propos que si le père est très présent dans l'œuvre de Jean Rouaud, le personnage n'est, au même titre que les bisons et autres animaux tapissant les parois de grottes préhistoriques, qu'esquissé car, on a beau chercher dans toute la saga familiale, on n'y trouve aucune description précise du physique du défunt, mais uniquement certains détails éparpillés ici et là.

Nous avons vu que l'écriture est une alliée importante de Rouaud dans son travail de deuil et qu'il tente de se débarrasser de sa souffrance en écrivant. Néanmoins, si le rite de l'ensevelissement sert à délimiter l'espace entre vivants et morts, l'écriture fait de même. En effet, Rouaud crée deux espaces différents : lui, écrivain, se situe dans le monde des hommes, à l'air libre, et le père, pour sa part, est enfoui dans la littérature, dans le livre. Et si l'écriture fait partie du travail de deuil et qu'elle peut être envisagée en rapport avec les rites mortuaires, elle peut aussi être considérée comme un rite de partage, en sachant que partager sa souffrance est essentiel pour surmonter la tristesse due au deuil :

> « Ce qui soutient une personne dans le deuil, ce qui lui permet de maintenir sa structure, de tenir debout, c'est la possibilité de partager. Cela constitue déjà un

[216] **JANIN-DEVILLARS,** Luce, *op. cit.*, 2005, p. 51.
[217] **BARTHES,** Roland, (2009) : *Journal de deuil*, Éd. Seuil, coll. Fiction&Cie, p. 245.

> rite, car parler de son chagrin avec un autre, c'est se construire des souvenirs qui échapperont à la béance terrifiante laissée par la disparition. »[218]

Partager son histoire et ses souffrances avec le lecteur, c'est en effet ce que fait Jean Rouaud dans sa saga familiale. Le récit des heures qui précèdent la mort du père, sa chute dans la salle de bains, le moment fatidique de la mort confirmée par la phrase terrible « c'est fini »[219] sont des moments très poignants de la lecture des *Hommes illustres*. Sylvie Freyermuth[220] démontre que le moment tragique du décès revient d'une façon quasi obsessionnelle dans l'œuvre de Jean Rouaud, mais de façons différentes. Par exemple, dans certains passages, Jean Rouaud présentera la date du décès au lendemain de Noël, alors que dans d'autres évocations il choisira de la situer par rapport à la Saint-Jean qui est fêtée le 27 décembre. Le récit de ce moment fatidique du décès « emprunte chaque fois une variation qui s'appuie sur le(s) personnages qui domine(nt) dans chaque texte. »[221] En ce qui concerne *La Fiancée juive*, le récit du drame s'appuie sur le jeune Jean qui se trouve seul dans sa chambre et entame la lecture du *Colonel Chabert* de Balzac au moment du fracas causé par la chute du père dans la salle-de-bains. En considérant le fait que la mort du père est racontée par rapport aux personnages importants relatifs à chaque livre, nous pouvons déduire que Jean Rouaud a pris un peu de recul qui lui permet enfin de parler de lui, de ce que lui a ressenti au moment du drame, de ses émotions et de son chagrin. Il s'autorise à exister et à raconter, ce qui sera confirmé par l'emploi, certes tardif, du pronom personnel « je ». Le récit de cette mort, de « cette borne monumentale du lendemain de Noël » ne laisse, vu son importance, aucune place à des détails insignifiants qui constitueraient une forme d'injure par rapport à la gravité du moment. Par conséquent, le fait de mentionner qu'il entamait la lecture du *Colonel Chabert* de Balzac au moment de la chute, pose d'emblée l'importance de la littérature ainsi que celle de l'art en général dans *La Fiancée juive*. Cette thématique

---

[218] **JANIN-DEVILLARS,** Luce, *op. cit*., 2005, p. 155-156.
[219] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 1993, p. 114.
[220] **FREYERMUTH,** Sylvie, *op. cit*., 2006.
[221] *Ibid*., p. 63.

importante de l'œuvre rouauldienne sera traitée dans la troisième et dernière partie de ce travail.

2.6 Le partage avec le lecteur

L'écriture, nous l'avons vu, sert aussi à partager sa souffrance afin de mieux la surmonter. Malgré tout, Jean Rouaud a du mal à faire son deuil car il existe encore beaucoup trop de questions auxquelles il n'a pas de réponse :

> « Qu'y a-t-il de moi qui continue en lui ? Où est-ce que je m'arrête ? Où commence-t-il ? Qu'est-ce qui passe entre nous ? Qu'est-ce qui ne passe pas ? Qu'est-ce qu'il attend de moi ? Qu'est-ce que je lui dois encore ? Quelle est cette part mystérieuse en lui pour laquelle je ne peux revendiquer ma part, cette part inspirée, divine, de notre double nature, qui nous sort par éclairs de l'humaine condition […]. »[222]

La modalité interrogative de ce passage mérite d'être analysée car elle pose non seulement le problème de l'état d'esprit de Rouaud torturé par tant de questions sans réponses, mais également le problème de savoir à qui ces demandes d'informations sont destinées.

Cet enchaînement de questions (12 en tout) met en évidence le manque d'informations qui déstabilise Jean Rouaud. L'allitération en « q », contribue à l'expression d'un bruit sec et répété qui permet de redoubler la valeur des morphèmes interrogatifs dont l'accumulation appuie l'importance et crée l'effet d'un interrogatoire. En effet, l'auteur a énormément d'interrogations qui restent sans réponse et qui sont autant d'entraves à son bien-être et à l'accomplissement de son travail de deuil. Néanmoins, la question, acte de langage définie par Catherine Kerbrat-Orecchioni[223] comme étant un « énoncé qui se présente comme ayant pour finalité principale d'obtenir de son destinataire un apport d'information »[224] implique un émetteur ainsi qu'un récepteur :

> « On reconnaît partout qu'il y a des propositions assertives, des propositions interrogatives, des propositions impératives, distinguées par des traits spécifiques de syntaxe et de grammaire […]. Or ces trois modalités ne font que

---

[222] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 34.
[223] **KERBRAT-ORECCHIONI**, Catherine, (2005) : *Les actes de langage dans le discours, Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, collection fac.
[224] *Ibid*., p. 86.

> refléter les trois comportements fondamentaux de *l'homme parlant et agissant par le discours sur l'interlocuteur* : il veut lui transmettre un élément de connaissance, ou obtenir de lui une information, ou lui intimer un ordre. »[225]

Le problème dans ce passage de *l'Invention de l'auteur* est d'identifier cet interlocuteur sollicité par Rouaud, d'autant plus que cette succession d'interrogatives est composée de question « partielles »[226] qui ne se contentent pas d'un « oui » ou d'un « non » pour réponse, mais « l'information demandée concerne un seul des constituants de la phrase, sorte d'inconnu dont le questionneur demande au questionné de préciser la nature. »[227] De plus, une demande d'information peut s'avérer être « l'aveu d'un manque, et d'une supériorité de savoir du questionné sur le questionneur » et ainsi Rouaud se place en position basse et d'infériorité par rapport à ce fameux interlocuteur car selon Jacques Cosnier[228], « tout questionneur est en effet un solliciteur : en posant une question, on s'inféode à l'autre, supposé supérieur puisque dépositaire du savoir […].»[229]

Si nous regardons ces interrogations d'un peu plus près, nous constatons qu'elles tournent toutes autour de la relation père/fils et que cet enchaînement est caractérisé par un rythme ternaire : la première question porte sur les deux personnes, le « je » et le « il » associés au verbe imperfectif continuer, qui ne contient pas l'idée du terme : Qu'y a-t-il de *moi* qui *continue* en *lui* ? La deuxième question a pour sujet le « je » associé au verbe perfectif « s'arrêter » : Où est-ce que *je m'arrête* ? Et la troisième question porte à présent sur la troisième personne du singulier conjuguée avec verbe inchoatif « commencer » : *Où commence-t-il* ? [230]Il en ressort le schéma suivant :

1. Je+il : continuer
2. Je : arrêter
3. Il : commencer

---

[225] *Ibid.*, p. 83. Citation de Benveniste sur les trois « archi-actes » reprise par Kerbrat-Orecchioni, c'est moi qui souligne.
[226] *Ibid.*, p. 86.
[227] *Ibid.*
[228] **COSNIER,** Jacques, **BOUCHARD** Robert, **KERBRAT-ORECCHIONI** Catherine, (1991) : *Décrire la conversation*, Presse Universitaire de Lyon, Broché.
[229] *Ibid.*, p. 341.
[230] C'est moi qui souligne.

L'alliance heureuse est bien l'association du « je » et du « il » dans la mesure où ensemble ils pourraient continuer, alors que le « je » seul est désespéré et tend à « arrêter tout ». Le verbe « commencer » qui montre que l'on rentre dans un procès qui est graduel est certes plus positif et ambitieux, mais n'est que le début d'une aventure dont l'aboutissement est plus qu'incertain.

Cela étant dit, il nous reste à trouver l'identité de celui ou de celle à qui Rouaud adresse cette suite de questions en le suppliant de lui fournir les pièces manquantes du puzzle. Cependant, il faut noter que Jean Rouaud a rarement recours à l'échange dialogué traditionnel et que par conséquent, le rapport entre le locuteur et l'interlocuteur peut s'avérer désarticulé et n'entre plus dans le schéma classique de l'interaction. Et c'est en effet le cas pour le passage analysé dont les interrogations ne sont pas adressées à un interlocuteur mentionné explicitement ou à un personnage du livre. D'après Sylvie Freyermuth[231], la modalité interrogative a pour destinataire, soit le lecteur, auquel Rouaud a l'habitude de s'adresser directement dans ses livres, soit lui-même, et ce de façon introspective. Il s'agirait donc d'un appel au secours destiné aux lecteurs, fidèles compagnons discrets de l'écrivain ou bien un effort douloureux de trouver les réponses à ses questions au fond de lui-même, dans la part du père qui continue à vivre en lui. Remarquons à ce propos la nouvelle récurrence du chiffre trois qui revient fréquemment dans l'œuvre roualdienne et dans ce passage précis, sous la forme de trois pronoms : le « je » qui pose les questions, le « il », axe autour duquel tournent ces interrogations et enfin le « tu », non-exprimé, mais sous-entendu dans la forme interrogative qui suppose un interlocuteur. Ce chiffre de la trinité nous rappelle la dimension religieuse du deuil et la façon de concevoir la mort. Nous y reviendrons un peu plus loin.

---

[231] **FREYERMUTH,** Sylvie, *op. cit.*, 2006.

2.6 Au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit

La religion catholique, ses rites et ses croyances ont imprégné l'éducation des enfants Rouaud. Même si l'écrivain s'avoue non croyant, il reconnaît l'influence de cette éducation dans son œuvre remplie de références bibliques :

> « Il m'aura fallu longtemps avant de reconnaître que mon imaginaire venait de là, de cette histoire vieille de deux mille ans, ancrée dans une histoire plus ancienne encore, et dont chaque année, comme des écureuils en cage, nous parcourions le cycle, de la naissance à la mort et à la résurrection […] Je viens de cet imaginaire d'importation. »[232]

Nul ne sait comment les rapports de Rouaud à Dieu se seraient développés sans ce drame du lendemain de Noël. Toutefois, un tel décès prématuré est apte à perturber la foi en un dieu d'amour, même si celle-ci avait des bases solides. Comment pardonner à ce Dieu, qui est censé être bon et aimant, cette tragédie qui touche une famille pieuse et innocente ? Cependant, la confrontation avec la mort, susceptible de déstabiliser la position par rapport à la foi, peut tout aussi bien raviver les rapports avec le transcendant dans la mesure où la spiritualité fait partie de la réflexion sur la perte définitive. La date du décès du père, située par Rouaud par rapport à Noël ou par rapport à la Saint Jean, place cette journée fatidique entre deux fêtes religieuses dont Noël, qui est censé être l'une des fêtes les plus joyeuses : Noël pour la naissance et Pâques pour la résurrection. Pourtant, notons entre parenthèses qu'au-delà de la célébration de la naissance de Jésus, de nombreuses croyances, notamment en Bretagne, mettent en évidence que le jour de Noël « c'est fête pour les morts comme pour les vivants »[233] et que les enfants endossent le rôle de « passeurs entre vivants et mort ».[234] Coïncidence intéressante étant donné les circonstances.

La date du décès en est d'autant plus tragique qu'elle se trouve en rapport direct avec la fête de la nativité : la mort fait écho à la naissance, le malheur fait écho au bonheur, comme s'il s'agissait d'une suite

---

[232] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2010, 4ème de couverture.
[233] **PERROT,** Martyne, (2000) : *Ethnologie de Noël, Une fête paradoxale*, Paris, Édition Grasset, p. 154.
[234] *Ibid.*

logique, d'un rapport de cause à effet qui, de surcroît serait accompagné de l'obligation de raconter les faits vécus : engagement rappelé par la fête de la Saint Jean. Ainsi, toute l'enfance de Jean Rouaud a énormément été influencée par la religion catholique, et ce jusqu'aux circonstances du décès du père. L'influence de la religion, de « son enseignement, ses rituels, son encadrement (curés, frères, sœurs, missionnaires), sa vision du monde, sa finalité, ses interdits, sa crainte du jugement dernier […]»[235] est donc un aspect qui mérite l'attention du lecteur désireux de comprendre la démarche littéraire de Jean Rouaud analysée sous l'angle de la thématique du deuil.

Tout au long de l'année, l'histoire mythique du salut de l'humanité est revécue de manière symbolique. Maurice Gruau[236] nous apprend que ceci constitue en effet la tradition rituelle chrétienne la plus ancienne, connue sous le terme de « cycle temporal »[237]. Celui-ci se voit cependant être concurrencé par le « cycle sanctoral », c'est-à-dire les fêtes des saints. La tradition veut que la fête d'un saint soit célébrée le jour de sa mort. Le décès de Joseph Rouaud s'inscrit justement à proximité des moments décisifs de ces deux cycles : celui de la nativité et celui de la saint Jean. Nous avons donc une enfance baignée dans la tradition catholique ainsi qu'un décès sidérant ancré dans le calendrier religieux, dont le rapport au temps est à la fois cyclique et linéaire dans la mesure où il suit le parcours de Jésus, de sa naissance à sa résurrection et se répète continuellement chaque année. Le deuil que subit Rouaud est systématiquement ravivé à la date anniversaire de la mort et peut-être de façon plus intense que de coutume étant donné que les préparations des fêtes de Noël et de fin d'année commencent très tôt et font presque autant partie de notre culture que la fête en soi. Chaque vitrine de magasin, chaque décoration extérieure et intérieure est adaptée à ces préparatifs qui connotent la joie, le bonheur, la fête de famille. Cette ambiance festive en parfait contraste avec la réalité de Rouaud ajoute une touche

---

[235] http://www.jean-rouaud.com/ (17.01.2010).
[236] **Gruau,** Maurice, (1999) : *L'homme rituel, Anthropologie du rituel catholique français*, Paris, Éd. Métailié.
[237] *Ibid*., p. 116.

sombre au tableau. Le contexte religieux de la date du décès rend donc le travail de deuil encore plus difficile dans la mesure où il suit ce cycle annuel qui tend à raviver la douleur de façon intense à chaque nouvelle envolée festive. Ainsi, ce deuil s'apparente-t-il au parcours de Jésus et à celui de son salut et crée un lien fort entre le deuil et le dogme chrétien.

Le dogme central de la religion chrétienne est la Trinité, c'est-à-dire la « désignation de Dieu en trois personnes (Père, Fils, Saint-Esprit) distinctes, égales et consubstantielles en une seule et indivisible nature »[238]. La relation père/fils, tellement importante chez Jean Rouaud, trouve en la Trinité l'exemple divin par excellence. Le Saint-Esprit, également appelé « l'Amour du Père et du Fils », et qui fait partie intégrante de cette unité est présenté dans le *Catéchisme de l'Église catholique*[239] comme « L'Interprète de l'Écriture » laquelle a été transmise oralement, mais également par écrit et notamment par les apôtres, qui se sont vu donner pour tâche de déposer, sous l'inspiration même du Saint Esprit, le message du salut. Nous constatons dès lors le caractère essentiel des liens existant entre le phénomène de la Trinité et l'entreprise d'écriture, de « salut par l'écriture »[240] entamé par Jean Rouaud, et qui sont d'autant plus significatifs que son prénom Jean le destine, à l'image de Saint Jean, à témoigner :

> « parmi les douze apôtres il y a bien sûr celui qui me concerne au plus haut point, dont je porte le nom et qui se fête le 27 décembre : Jean, le disciple préféré, ce dont je m'enorgueillissais enfant, comme si j'étais moi-même l'élu […] J'ai raconté comment à quelques heures de mourir, mon père, allongé dans son lit […] me souhaita ma fête pour le lendemain […] mais je n'ai pu m'empêcher de penser par la suite qu'il avait pressenti que le lendemain, il serait trop tard. Plus tard j'ai interprété ses dernières paroles comme une invitation à témoigner. Rappelle-toi que tu es Jean, l'écrivain. On m'avait donné ce prénom pour qu'à mon tour je raconte ce qui s'était passé »[241]

La figure du père, la personne du fils, les liens divins qui les unissent, le témoignage, l'inspiration, la quête vers le salut, sont autant d'éléments qui permettent de constater l'indéniable influence des textes

[238] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trinit%C3%A9 (02.02.2011).
[239] http://www.vatican.va/archive/FRA0013/_INDEX.HTM, (02.02.2011).
[240] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, p. 69.
[241] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2010, p. 30-31.

bibliques et de la religion en général sur la conception roualdienne des relations filiales, de l'écriture et de la mort, sans pour autant s'inscrire dans une perspective de croyance mais plutôt en tant que source de « matière poétique »[242].

La Trinité, qui n'est pas nommée de façon explicite dans l'œuvre de Jean Rouaud, y figure cependant, à l'image du Saint Esprit, c'est-à-dire de façon impalpable et pourtant bien présente, et ce sous forme du chiffre trois ainsi que de ses multiples. Nous avons en effet déjà évoqué la redondance de ce chiffre dans l'architecture, notamment de la *Fiancée juive*, ainsi que dans le style de Jean Rouaud. L'œuvre de celui-ci est amplement marquée par une organisation soumise au chiffre trois représenté de façon répétitive dans les deux éléments indissociables d'une œuvre littéraire : la forme et le contenu.

On ne peut évoquer la dimension religieuse de l'œuvre en rapport avec la mort et le deuil sans évoquer le phénomène de la résurrection du Christ, « ressuscité le troisième jour conformément aux Écritures »[243]. En effet, la croyance en une nouvelle chance, une nouvelle vie après le décès, constitue un message d'espérance dans la mesure où Jésus a vaincu la mort et cette chance nous est peut-être également donnée ainsi qu'à nos proches. Ce message d'espoir qui va à l'encontre de l'idée de fin définitive et de néant si difficile à accepter après la disparition d'un être aimé, est pour les croyants une vigoureuse consolation et un partenaire fidèle du travail de deuil. En effet, la résurrection est le signe de la victoire sur la mort, qui n'est plus envisagée comme une issue fatale et inéluctable de l'existence humaine mais peut être considérée comme une étape susceptible d'être dépassée. D'ailleurs, le mot « résurrection » est défini par le *Nouveau Petit Robert*[244], comme étant le retour de la mort à la vie, mais également « le retour à l'existence, à l'activité » avec l'idée d'un nouvel essor, parfois de progrès. Il est donc intéressant de constater que le terme de résurrection relatif au phénomène lié au Christ donne également un sens dans le contexte de l'entreprise littéraire de

---

[242] http://www.jean-rouaud.com/, (25.03.2011).
[243] 1 Corinthiens 15.4., http://www.info-bible.org/lsg/46.1Corinthiens.html (25.03.2011).
[244] *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2007.

Jean Rouaud, à cette « affaire de résurrection par le texte »[245] qui redonne une deuxième vie au père, une existence littéraire mais qui, dans sa fonction d'allié du travail de deuil, permet à Jean Rouaud de se libérer de ses fantômes, de tenter lui aussi de sortir de cette tombe, dans laquelle la tristesse l'a enfermé avec le père, et ce à l'image des fleurs plantées dans la jardinière creusée dans la pierre tombale : « [...] ce surgissement hors du granit, c'est comme si les petites fleurs, en perforant une des pierres les plus dures qui soient, étaient parvenues à se frayer un chemin vers la lumière, comme si, à leur exemple, il était possible de s'échapper de la fosse maudite. »[246]

Les rapports serrés qu'entretiennent les textes de Rouaud avec les références bibliques placent le sacré et la littérature à quasi égalité. Si la religion aide de nombreux croyants à surmonter les épreuves douloureuses et les injustices que la vie leur a réservées, Rouaud, pour sa part, s'en remet à l'écriture pour pallier sa tristesse, pour faire ressusciter son père et pour remonter à l'air libre, à celui du monde des vivants. Par l'écriture, l'écrivain rend grâce à ses défunts regrettés et leur bâtit un monument aux morts dans un lieu sacré, celui de la littérature. Car la vraie religion de Rouaud, c'est elle, c'est la littérature.

---

[245] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 321.
[246] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 1996, p. 67.

3. La place de l’art dans l’œuvre de Jean Rouaud

Nous avons vu que les livres de la « saga familiale » constituent la première étape de l’œuvre de Rouaud, dans laquelle l’écrivain tente de se réapproprier une identité. En effet, à partir de la mort du père, la famille est abrutie de chagrin et ces cinq premiers romans relatent tout le parcours de l’homme qui tente de sortir des ténèbres dans lesquelles il est plongé depuis son enfance, depuis la mort prématurée de son père. Durant toutes ces années d’écriture, il parcourt tous les chemins imposés par sa mémoire meurtrie afin de trouver dans l’art et par l’art son deuil et sa reconnaissance en tant qu’écrivain. Si *L’Invention de l’auteur,* roman à caractère autobiographique, postérieur au « cycle de Minuit », édité en 2004 chez Gallimard, est l’ouvrage de référence dans le cadre du sujet traité en ce qu’il incarne une sorte de transposition dans le monde de l’art, donc esthétique du parcours sinueux de l’écrivain, *La Fiancée juive* est elle aussi parsemée de références tirées du domaine de l’art : et si la peinture, incarnée par le tableau *Saint Joseph Charpentier* de Georges de La Tour est l’œuvre d’art par excellence qui traverse les livres de Rouaud, la musique, la littérature, le cinéma, trouvent également une place, plus ou moins importante, dans l’œuvre. Le livre *La Fiancée juive* qui est l’objet principal de ce mémoire est ainsi lié à l’art par son essence, l’autobiographie étant un genre littéraire reconnu, mais également par son contenu. L’analyse des textes de Rouaud va donc permettre de mettre en évidence l’importance de l’art pour l’écrivain en plein travail de deuil.

3.1 *La Fiancée juive* et la littérature

Il va sans dire que la littérature joue évidemment un rôle suprême dans la vie d’un écrivain. Et il en va de même pour Jean Rouaud pour qui les lettres ont influencé certains choix décisifs pris au cours de sa vie, notamment celui de travailler dans un kiosque à journaux afin d’avoir assez de temps libre à consacrer à l’écriture. Nous avons en effet vu que l’écriture était capitale pour Rouaud qui avait un besoin existentiel, celui

d’être reconnu comme écrivain par le monde élitiste et difficile d’accès de la littérature. Le caractère vital accordé à l’écriture propre va de pair avec l’importance des lectures faites au cours de la vie de l’écrivain et qui lui ont tendu la main pendant ses années de déluge émotionnel, en lui accordant des moments de réflexion, des moments de divertissement, des moments de répit. En effet, de nombreux textes l’ont accompagné dans sa traversée du deuil et lui ont apporté soutien et réconfort. Ce rôle fondamental de la littérature explique que l’œuvre de Jean Rouaud, et notamment *La Fiancée juive*, est parsemée de références littéraires. Mais l’auteur va plus loin en associant des moments fondamentaux de son existence et des personnages influents de sa vie à des textes ou à des personnages littéraires.

3.1.1 *Le Colonel Chabert* au chevet de l’imminent orphelin

Ironie du sort : au moment où le père de Jean Rouaud meurt, le jeune Jean est couché dans son lit et est en train de lire *Le Colonel Chabert* de Balzac :

> « C’est cela, ce corps de votre père s’affalant brutalement dans la salle de bains sous on ne sait quelle corruption de l’organisme, sans crier gare, à quarante et un ans, un lendemain de Noël, alors que dans votre chambre vous entamiez la lecture de ce Chabert, deux fois mort, déposé parmi d’autres présents au pied d’un sapin, c’est cela qui, vingt ans plus tard, s’autorisait enfin à pleurer sous le couvert d’une biographie illustre. »[247]

Ce roman de Balzac, paru en 1818, raconte le destin peu envieux du célèbre et victorieux colonel Chabert, qui avait été passé pour mort à la bataille d’Eylau en 1807. Pourtant celui-ci se réveille dans un fossé entre les cadavres et survit de façon miraculeuse à ses blessures. Dix ans plus tard, il revient pour faire valoir ses droits et réclamer la récupération de son titre. Mais le vieillard vêtu aussi misérablement qu’il est devenu constate à son retour que sa femme s’est remariée et qu’elle a désormais deux enfants de son nouveau mari, le compte Ferraud. Celle-ci, qui a hérité de la fortune de son soi-disant défunt mari, se refuse à le

[247] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 18.

reconnaître officiellement et le supplie de disparaître. Il se retire, renonce à ses prétentions et retourne à la misère, pour enfin finir aliéné dans un hospice.

Ce qui relie le roman de Balzac avec l'histoire de Rouaud sont essentiellement les questions de l'identité, de la mort sociale ainsi que de la reconnaissance nécessaire à la (re)construction d'une identité, dont une partie consiste en ces liens qui unissent un être humain aux autres hommes. En effet, le Colonel Chabert, laissé pour mort dans ce fossé à Eylau n'a pas perdu sa vie, mais son identité sociale, dans la mesure où il n'existe plus pour tous ceux qui l'on côtoyé. Pourtant, l'identité suppose la reconnaissance d'un individu par soi-même, mais également par les autres. La reconstruction de l'identité sociale implique donc la reconnaissance par autrui. Dans le cas du Colonel, c'est l'avoué Derville qui va s'appliquer à trouver des témoins dont les récits fonderont la base de cette reconnaissance nécessaire au redressement de l'identité, car les seules affirmations du principal concerné ne peuvent suffire, parce qu'insuffisantes à prouver sa propre identité. C'est donc cela que le Colonel Chabert recherche : la reconnaissance, entre autres de sa femme, de ce qu'il est ou espère être. L'exemple du personnage de Balzac met donc en évidence le besoin existentiel de la reconnaissance d'autrui, dans la mesure où l'homme est un être fondamentalement social et que la reconnaissance sociale des autres hommes est une part essentielle de notre propre personnalité.

En ce qui concerne le Colonel de l'Empire, cette reconnaissance recherchée passe par la recherche du recouvrement de sa fortune, et ce moins pour des raisons matérielles que pour les liens qui unissent cette fortune à la gloire militaire passée, forme extrême de cette reconnaissance sociale.

Le cas de Chabert est donc lié à *la Fiancée juive* par le thème de cette double mort du personnage principal qui dit à un moment qu'il est

« celui qui est mort à Eylau »[248]. Cette déclaration du colonel porte en elle seule l'affirmation de la mort sociale du victorieux militaire : en effet, le pronom personnel de troisième personne associé au pronom démonstratif masculin singulier prouve que Chabert se dédouble en celui qui prend la parole ainsi qu'en celui qui est « mort » à la bataille. N'oubliez pas non plus que Benveniste disait que la troisième personne est la non-personne, celle qui ne peut pas accéder au statut d'interlocuteur. Les deux se retrouvant dans le verbe « mourir », qui désigne pour l'un, la mort physique, et pour l'autre, la mort sociale. Ce jeu sur les deux interprétations possibles du verbe « mourir » confèrent à cette déclaration une dimension humoristique, voire absurde, bien qu'elle ait un sens bien réel et sérieux. Chabert, en tant qu'énonciateur de cette affirmation parle de lui-même, de son ancien lui, à la troisième personne, donc il crée un écart, une dissociation entre lui, au moment de l'énonciation, et lui, dans son existence passée, avant la bataille fatale.

La lecture faite par le petit Rouaud lui annonce donc d'une certaine manière ce qui l'attend sous peu, c'est-à-dire après la mort du père qui vient de s'affaler sur le sol de la salle de bains. Cette mort va en effet, nous l'avons vu plus haut, le démunir de son identité propre et le périple de l'orphelin va également l'amener, à l'image du fameux Colonel, à une quête de reconnaissance, qui va chez Rouaud passer par la reconnaissance de son statut d'écrivain. La mort physique du père a entraîné la mort sociale du fils, dont une partie de l'identité est ensevelie à jamais dans la tombe de Joseph Rouaud. Cependant, plus chanceux que le Colonel qui va finir par abandonner cette quête de reconnaissance et qui va devenir à demi fou, Rouaud, lui, va parvenir, sinon à faire complètement son deuil, du moins à obtenir cette reconnaissance tant recherchée et donc à acquérir à nouveau, grâce à ses lecteurs, son identité sociale.

L'histoire du Colonel intervient dans la vie de Rouaud tel un songe prémonitoire auquel l'écrivain-enfant pourra s'identifier afin d'en

---

[248] **BALZAC**, Honoré de, (1844) : *Le Colonel Chabert,* édition consultée : Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio », 1999, p. 63.

retenir une leçon et surtout, afin de jeter une espèce de regard extérieur sur son propre destin. S'il veut vraiment sortir de sa spirale infernale, il a tout intérêt à s'accrocher et à tout mettre en jeu pour atteindre son but de reconnaissance, au risque, le cas échéant, de devenir fou.

La littérature a ainsi marqué Rouaud par ses enseignements moraux et ses leçons de vie, mais Jean Rouaud rend également hommage à certains personnages fictifs qui lui permettent, toujours dans cette perspective de distanciation et de détours, de parler de ses proches en transposant la réalité douloureuse dans le monde de l'art, la rendant ainsi plus supportable.

3.1.2. Un détour par l'Allemagne

Les références littéraires qui émaillent le texte de l'autobiographie de Jean Rouaud ne se limitent pas aux frontières de l'hexagone. En effet, Rouaud rend également hommage à la littérature allemande par le biais, notamment, du personnage de *Mutter Courage und ihre Kinder* de Bertolt Brecht ainsi que par des allusions au *Faust* de Goethe. Ainsi, ayant énormément parlé de La Grande Guerre dans *Les Champs d'honneur* ainsi que de la Seconde Guerre Mondiale, objet de développement important dans *Des hommes illustres*, Rouaud met en évidence une des facettes positives de l'Allemagne, laquelle ne doit pas être réduite aux monstruosités de la guerre.

En effet, le deuxième volet de *La Fiancée juive, L'Élixir d'Anna*, est consacré au portrait de la mère de l'écrivain, Anne (Annick) Rouaud. Comme dans la double mort de Mozart, où nous avons vu que Rouaud passe par des intercesseurs qui lui permettent « de parler de la mort de l'un pour dire celle, impossible à raconter, de l'autre »[249], il a également ici recours à des personnages fictifs, dont la vie est reliée, d'une façon ou d'une autre, à l'art. Dans ce deuxième volet, Jean Rouaud a recours au

[249] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 313.

personnage d’Anna Fierling, dite également « Mère Courage », pour raconter sa propre maman.

Cette pièce de théâtre allemande, écrite en 1939 par Bertolt Brecht, raconte la vie de la cantinière Anna Fierling, dite *Mutter Courage* (mère courage), qui, pendant la guerre de Trente Ans, accompagnée de ses trois enfants, deux garçons et une fille muette, va de champ de bataille en champ de bataille, tirant son petit commerce sur roue, sa charrette, afin de faire du négoce, entre autres de son corps et gagner ainsi sa vie. Malheureusement, ses enfants deviennent l’un après l’autre victime de cette guerre qui, elle, est pourtant aussi son gagne pain. Le courage de cette femme hors norme va lui interdire de sombrer dans le désespoir, elle va donc, en dépit de ses malheurs, choisir de vivre, malgré tout.

Outre le prénom et la jeunesse marquée par la guerre, il y également le métier et la dévotion pour leurs petits commerces, qui tissent des liens entre la mère de Jean Rouaud et ce personnage de théâtre hors du commun, caractérisé par son énorme courage. Mise à part l’absurdité de la guerre qui n’a de cesse de se renouveler, Brecht parle également à travers sa pièce de l’importance de l’échange avec d’autres personnes. En effet, la carriole d’Anne Fierling, au même titre que le magasin de porcelaine de la mère de Rouaud, est un lieu de commerce, mais aussi un point de rencontre, de discussion et parfois même de confidences entre générations différentes. Mais ce qui relie surtout cette personnalité singulière – Anna Fierling – à la mère de Rouaud, ce sont leurs enfants, qui sont de part et d’autre au nombre de trois. *Mutter Courage* a deux fils et une fille, qui est muette. La mère de Rouaud a aussi trois enfants, deux filles et un garçon, dont le fils Jean est également enfoui dans un mutisme profond pendant sa période de deuil, mutisme duquel il va progressivement sortir, surtout par le biais de l’écriture qui est la voix de l’âme et qui, nous l’avons vu, est le meilleur soutien de Rouaud pendant de son travail de deuil.

Et puis il y a ce pacte faustien, référence au célèbre *Faust* de Goethe, histoire d'un savant qui vise à la connaissance absolue et qui signe un pacte avec le diable, Méphistophélès, lequel consiste en l'échange de son âme contre une nouvelle jeunesse. Comme Faust, Anna Fierling et Anne Rouaud ont abandonné leur âme à leur commerce en échange d'un semblant de jeunesse éternelle.

> « […] les couples qui s'étaient promis l'un à l'autre dans le choix des articles qui allaient composer leur liste de mariage se présentaient avec cette exquise fraîcheur, sans cesse renouvelée. L'âge des postulants à la chaîne conjugale étant toujours un peu près le même dans les campagnes, ses petits mariés ayant toujours à peu près vingt ans, ce miroir réfléchissant lui renvoyait une image sans rides et la faisait repousser d'année en année l'âge de la retraite avec l'énergie d'une jeune fille. Sans doute s'était-elle persuadé qu'aussi longtemps que cette jeunesse-là viendrait à elle, en donnant l'impression de ne rien changer à l'ordre des choses, c'est-à-dire en renouvelant insensiblement, sans rupture […] il n'y avait aucune raison que la vie s'arrête, laquelle n'en saurait rien, continuerait comme si rien n'était. Ce qui constitua sans doute, ce pacte faustien, le secret de sa formidable vitalité. »[250]

Pure illusion, car finalement, comme Molière, Annick Rouaud va mourir, sur scène, dans son commerce.

Si ce deuxième volet tend à brouiller la distinction entre deux personnages dont la superposition met en évidence les caractéristiques communes, ainsi que les divergences, celui-ci fait également voyager le lecteur dans le temps. En effet, il y a également superposition entre l'époque d'Anna Fierling (dix-septième siècle), l'Antiquité (Hannibal et la guerre à l'ancienne), les années soixante (mariage d'Annick et de Joseph Rouaud) et en surimpression l'époque contemporaine et l'enfance de Jean Rouaud.

Ainsi, ce deuxième volet est dédié à la mère de Jean Rouaud à laquelle il rend hommage. Pourtant, il y parle aussi de la guerre et le ton railleur de la première page de ce volet permet à Rouaud de prendre une distance critique par rapport à cette guerre. La longue première phrase dont le noyau minimal consiste en ce paradoxe : « La guerre, mais la guerre, c'était la jeunesse » évoque les guerres modernes, cruelles et d'une technicité extrêmes. Les longues phrases complexes structurées par

[250] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 25.

coordination et juxtaposition reflètent les dérives de ces guerres modernes, soi-disant d'une précision chirurgicale, mais qui en réalité tuent un grand nombre de civils. Lorsque l'écrivain commence à parler des guerres à l'ancienne, la structure des phrases change, elles deviennent courtes, simples et précises, à l'image de ces guerres qui « se [faisaient] à pied »[251].

La mise en relation des guerres et de sa mère n'est pas anodine et au contraire, elle résume en elle seule le combat mené par cette femme courageuse tout au long de sa vie. Car en effet pour Annick, maintenir son petit magasin de porcelaine, c'était mener une guerre perpétuelle contre les grands commerces :

> « Où l'on voit que le commerce – jeunesse, mouvement, échange, retraite – a beaucoup en commun avec la guerre. Et pour ma mère, une guerre pacifique, jamais un mot plus haut que l'autre, jamais une invective, jamais la plus petite pièce indûment retournée, pas la moindre tentative de fraude. Et, si l'on en juge par le succès modeste mais incongru de sa petite affaire, ce fut de bonne guerre. »[252]

3.1.3 Un arrêt sur Proust

Au vu de la place importante dédiée à l'art et à la littérature dans *La Fiancée juive*, Proust, auquel Rouaud voue une grande admiration, ne pouvait faire défaut. Et en effet, un clin d'œil à cette légende de la littérature française lui est fait dans la quatrième sous-partie du volet intitulé *Régional et drôle*. Le titre de cette vignette autobiographique, *Le temple perdu,* n'est pas sans rappeler le titre du roman *À la recherche du temps perdu*.

Nous savons que la lecture, entre autres, de Proust, a nourri Jean Rouaud pendant son adolescence[253] et que son style, notamment ses longues phrases, a déjà été mis en relation avec celui de l'auteur du début

---

[251] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2008, p. 24.
[252] *Ibid*., p. 27.
[253] **DUCAS,** Sylvie, (sous la direction de), (2005) : *Jean Rouaud, Les fables de l'auteur*, Éditions Presses de l'Université d'Angers.

du vingtième siècle. Nous ne relèverons pas ici les affinités esthétiques qui existent entre Proust et Rouaud, et nous nous bornerons simplement à relever l'emprunt ou plutôt l'hommage rendu à Proust dans *La Fiancée juive* et à mettre en évidence certains aspects communs de leurs textes évoquant cette fameuse madeleine:

> « Dès lors, inutile de parcourir le monde à la recherche de ce lieu idéal, reste à trouver la formule, ce sésame ouvre-toi qui permettra d'avoir accès au cœur du naos. Voyons : farine, beurre, sucre, levure, œufs citron, amalgamez le tout, remplissez chaque moule, laissez reposer vingt minutes environ. Pendant ce temps vous préparez un thé. À présent que tout est prêt, trempez la madeleine dans votre tasse de thé. Goûtez. Ca ne vous rappelle rien ? »[254]

Et oui, ça nous rappelle en effet quelque chose, notamment le passage célèbre et fondamental sur « la petite madeleine » extrait de *Du côté de chez Swann (1913)*, premier volume d'*À la recherche du temps perdu*, et qui résume à lui seul la conception proustienne de la mémoire et de la création, deux notions également fondamentales de *La Fiancée juive* :

> « Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray […] ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien ne subsiste, après la mort des êtres après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. » [255]

Comme Marcel, narrateur de *Du côté de chez Swann*, Jean Rouaud fait revivre, par le biais de sa mémoire, de ses souvenirs, les visages et les lieux de sa petite enfance. Les souvenirs liés à l'art de l'écriture permettent à l'un et à l'autre de peindre une société, de faire revivre des personnages et surtout d'offrir une vision poétique du passé et de leur histoire personnelle.

De sorte que la madeleine, donc les souvenirs et la remontée à la surface de sensations émotionnelles, est la clé qui mène au cœur du naos, celui-ci étant le point de départ, la première pierre, de la construction de

---

[254] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2008, p. 72.

[255] **PROUST,** Marcel, (1913) : *Du côté de chez Swann*, *À la recherche du temps perdu* I, édition consultée : Paris, Éditions Gallimard, collection Folio classique, 2009, p. 46.

la pièce la plus importante d'un temple d'Égypte antique. Selon les croyances anciennes, c'est lui qui abrite la divinité. Rappelons dans ce contexte que l'entreprise d'écriture de Rouaud vise justement à « reconstruire le temple de son père ». C'est en effet la mémoire qui constitue le point de départ et l'essence même de cette reconstruction littéraire de la figure du père, à laquelle se destine la saga roualdienne. D'ailleurs, le début de la sous-partie suivante de *La Fiancée juive, la carte au trésor*, vient confirmer cette interprétation :

> « Mais ce temple perdu, il s'agit maintenant de partir à sa recherche, de le débusquer, un authentique travail d'archéologue penché au-dessus d'une carte et tentant de poser la pointe d'un stylo à l'endroit supposé de son enfouissement dans cette jungle de la mémoire. […] .»[256]

Il est également intéressant de constater la mise en relation sémantique de la « formule », terme qui connote la création par l'écriture, mais qui renvoie également au pouvoir magique des mots (formule magique), et ce mélange d'ingrédients nécessaires à la réalisation de madeleines. Trouver la formule équivaut à mélanger tous ces éléments ordinaires, qui n'ont rien d'exotique et d'extravagant, à laisser reposer et cuire. Le registre du mode d'emploi, ici de la recette, caractérisé par l'emploi de l'impératif, attire l'attention du lecteur, l'implique et crée un semblant de proximité avec celui-ci, effet renforcé par la modalité interrogative qui clôt cette partie.

Rouaud énumère les ingrédients nécessaires à l'élaboration de madeleines. Ces biscuits traditionnels sont composés de choses simples, au même titre qu'une œuvre littéraire est faite de mots, dont l'assemblage peut mener à un résultat remarquable. L'essentiel réside dans l'art d'écrire, de raconter, l'art de transformer des choses ordinaires et communes en œuvres d'art. Et c'est justement ce que fait Rouaud dans son autobiographie. Par le biais de l'art, de la littérature, il procède à cette reconstruction esthétisée de son enfance, de ses joies, mais surtout de ses malheurs, et cela lui permet, nous l'avons vu, de rendre la souffrance liée à la mort du père, beaucoup plus supportable. Cette

[256] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 73.

« esthétisation » fait partie du procédé et de l'accomplissement du deuil car la douleur est dominée, apprivoisée, sublimée par l'art.

3.2. *La Fiancée juive* et la peinture

Nous allons à présent nous pencher, dans le cadre de cette analyse, sur la relation qu'entretient le texte avec la peinture et plus précisément avec la pièce maîtresse qui apparaît dans les livres de Rouaud : *St Joseph Charpentier* de Georges de La Tour[257]. Au vu de l'importance de ce tableau dans la vie ainsi que dans l'œuvre de Jean Rouaud, nous nous pencherons un peu plus longuement sur l'analyse de cette toile qui a largement contribué au choix ou à la nécessité de passer par l'art pour faire son deuil.

Cette toile du peintre lorrain a en effet une importance majeure dans l'œuvre de Rouaud, dans la mesure où elle traduit le lien profond qu'entretient ici le texte avec l'image, mais surtout en ce que la toile de Georges de La Tour intervient dans le texte de Rouaud comme une allégorie dont le sens littéral ainsi que le sens figuré et spirituel montrent d'étonnants liens avec l'œuvre et la vie de l'écrivain. La toile, en tant qu'allégorie, « représente une pensée sous l'image d'une autre pensée, [qui la rend] plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile. »[258]. Son interprétation va permettre de comprendre l'importance de cette représentation picturale dans la vie ainsi que dans l'œuvre de Jean Rouaud. En effet, si ce tableau est le plus présent dans le roman charnière qui marque l'évolution de Rouaud et son acceptation de soi et de son passé malheureux, *L'invention de l'auteur*, qui lance le début de la deuxième étape de l'œuvre de l'auteur et fait le récit de la « rédemption par l'art »[259], porte en lui tout le périple du jeune orphelin qui a choisi de passer par l'art pour faire le deuil de son père et de son enfance bouleversée subitement ce lendemain

---

[257] Voir annexe no 1.

[258] **FONTANIER**, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris: Flammarion, coll. "Champs Classiques".

[259] *Cf.* **FREYERMUTH**, Sylvie (2011, sous presse), « L'antre-ventre dans le roman roualdien, ou les lieux de résurrection », n. p. communiqué par l'auteur.

de Noël où son père s'est affalé sur le sol de la salle de bains, victime d'un arrêt cardiaque. Cette toile contient en effet tout dans son clair-obscur, tout ce qu'on trouve dans ce premier cycle : la puissance de la lumière et des ténèbres, la relation père/fils et l'espoir de la résurrection.

3.2.1. *Saint Joseph Charpentier*

Cette toile qui date des environs de 1640, est découverte en 1938, peu de temps après la redécouverte de l'œuvre de Georges de La Tour. Elle fait alors partie de la collection de Percy Moore Turner. Ce marchand anglais le propose à la National Gallery de Londres mais celle-ci ne réussit pas à réunir les fonds nécessaires. Le tableau reste donc chez son propriétaire qui finit par l'offrir au Louvre, en 1948. Depuis, l'œuvre figure parmi les plus admirées du peintre.

Cette huile sur toile a pour sujet deux personnages, Joseph, le père nourricier du Christ et Jésus. Les deux personnages se trouvent dans l'atelier de charpentier de Joseph qui est occupé à percer une pièce de bois avec une tarière alors que l'enfant, assis près de lui, l'éclaire d'une bougie qu'il tient dans sa main droite et dont la flamme, très haute, fait apparaître la translucidité étonnante de sa main gauche qui fait écran. Le visage de l'enfant, son buste, le front à demi chauve de Joseph ainsi que ses bras sont éclairés par l'incandescence de la flamme, alors que le reste est noyé dans la pénombre, le brun dominant cette toile. La disposition des pièces de bois qui se trouvent sur le sol rappelle la croix sur laquelle Jésus sera crucifié. Notons que ces trois éléments de la toile que sont Saint Joseph, Jésus et la croix se réfèrent à trois des dévotions les plus pratiquées en Lorraine au XVIIème siècle.[260]

Ce tableau fait acte de la capacité de La Tour à conférer à une scène nocturne une émotion intense grâce à la distribution de la lumière : Joseph est en partie éclairé par la lumière que propage l'enfant dont le

---

[260] *Georges de La Tour*, catalogue d'exposition, Galeries du Grand Palais, Paris, 1997-1998, p. 208.

visage est si intensément illuminé par le foyer lumineux qu'il fait effet d'apparition, de spectre. D'autant plus que le physique fruste et imposant de l'homme qui jette un regard complice à l'enfant mais dont le froncement du front traduit une lueur d'inquiétude s'oppose à la grâce, à la pureté et à la force de l'Enfant qui semble tout autant endosser le rôle de protégé (à travers le regard du père) que celui de protecteur (il est source de lumière, il donne la lumière au père). La communion des regards dont le haut de la flamme constitue le point d'attache traduit un lien très fort entre le père et le fils. La forte réflexion de la lumière sur le visage de l'Enfant qui semble être la source lumineuse principale de l'atelier marque ainsi la présence de la divinité, mais ce dans une scène issue de la vie quotidienne traitée ici avec réalisme et véracité. D'ailleurs Joseph est ici représenté en charpentier qui est justement en train de s'adonner à son travail d'artisan. Cette intensité émotionnelle qui émane en particulier des tableaux religieux de La Tour, dont fait évidemment partie *St Joseph charpentier*, est donc surtout à mettre sur le compte de l'étrange effet du clair-obscur ainsi que de quelques gestes inspirés qui suffisent à donner une dimension mystique, spirituelle, à de simples personnages. Outre donc la beauté, la simplicité et la dimension religieuse du tableau auxquelles s'ajoutent le raffinement et la puissance de l'effet lumineux, il faut également noter que le peintre donne la mesure de son talent par des détails fascinants : la main de l'enfant traversée par la lumière de la bougie, la nature morte du premier plan constituée des outils du charpentier, d'un copeau de bois et d'un outil, les ongles sales de l'Enfant.

Ayant tout deux leur importance dans le cadre de cette analyse, il s'agit maintenant de distinguer les deux niveaux de lecture, celui rattaché au sens littéral de la toile ainsi que celui rattaché à son sens figuré.

Le sens littéral d'une image est l'image visuelle, représentative et relève de l'apparence. Elle correspond à la représentation plastique et a trait à l'ordre visuel, immédiat et descriptif. Il s'agit donc ici de constater ce que le peintre a dessiné : ses personnages, ses paysages, ses objets qui ornent la toile. Le sens littéral du tableau de La Tour est donc cette

représentation réaliste d'un homme âgé travaillant le bois et qui jette un regard plein de complicité à un enfant qui éclaire l'atelier de ce charpentier avec une bougie afin que l'homme, qui semble être son père, puisse continuer à travailler dans cette pièce qui ne dispose d'aucune autre source lumineuse. Apparemment, l'image décrit donc le fils d'un artisan, qui, en aidant son père commence à apprendre le métier. La relation qui lie ces deux personnages est représentée par l'intensité des regards qui se croisent et qui semblent en dire très long sur les liens qui les unissent. La nature morte du premier plan est constituée des outils et matériaux nécessaires au travail du charpentier : un cube de bois, un maillet cylindrique, un copeau vrillé, un ciseau. La description de la toile ayant déjà été faite plus haut, nous nous contenterons ici de ces quelques informations supplémentaires.

Si le sens littéral de la toile relève de la perception dans le sens qu'il se trouve dans l'image à proprement parler, le sens figuré, pour sa part, relève de l'herméneutique, donc de l'interprétation de cette image qui nous est donnée à analyser. Mais une œuvre, qu'elle soit littéraire ou picturale, est toujours plurielle par le fait qu'aucune interprétation n'est fixe. La culture dont ont hérité les peintres du XVIIème siècle est en effet une culture qui joue sur le littéral et sur le figuré. L'art en général, et ce pour les peintres de l'époque de La Tour, mais également ceux des siècles précédents, ne relève donc pas d'un système monologique mais d'un système polyphonique dans la mesure où il y a toujours plusieurs façons de voir les choses et de les interpréter. On parle donc ici de principe du feuilletage et de l'empilement des sens. Notons également qu'Anne Surgers[261] souligne que le statut de l'image en notre modernité découle d'une double réduction, celle de « l'ancillarité illustrative » (où l'image n'est que soutien du discours de savoir), et celle du « *vecteur pathématique* » (où l'image n'est plus que véhicule d'émotion). Ainsi, il existe dans une œuvre d'art une alliance fidèle entre l'émotion et la raison, entre l'esthétique et le cognitif. En effet, il n'y a pas uniquement

---

[261] **SURGERS**, Anne, (2007) : *Et que dit ce silence, La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

transmission de sens, mais également incarnation du sens par la forme afin d'atteindre tant la raison que les sentiments : « si l'écrit est le lieu du savoir, l'image en est la formalisation nécessaire, conformément à la formule d'Aristote selon laquelle il n'est rien dans l'entendement qui ne soit d'abord connu par les sens, sous la forme de ces représentations qui permettent le bon fonctionnement des trois puissances de l'âme »[262].

Le titre du tableau : *Saint Joseph Charpentier* place d'emblée le motif de la toile dans une dimension biblique, donc religieuse, et les personnages, qui pourraient, d'après leur représentation être identifiés comme des figures issues du peuple, représentent saint Joseph et l'Enfant Jésus.

Saint Joseph, patron des charpentiers, issu de la généalogie de David, devient le père nourricier de Jésus en épousant Marie et en acceptant l'enfant. Dans les images du Christ avec son père putatif, saint Joseph, il est évident que c'est l'Enfant Jésus qui revêt le rôle de personnage principal. Pourtant, Georges de La Tour a décidé de dédier cette toile à la figure du père, affirmation prouvée par le titre du tableau. Pourtant, Timothy Verdon[263] note que c'est bien le fils qui est lui-même la lumière du monde, incarnation de la sagesse, et son père, penché sur son travail, semble s'incliner devant l'Enfant qui éclaire son père de sa bougie. Le texte biblique nous informe que Jésus adulte, alors qu'il revint enseigner dans la synagogue de Nazareth, incita la curiosité des gens qui se demandèrent « D'où lui viennent cette sagesse et ces miracles ? Celui-là n'est-il pas le fils du charpentier ? » (Mt 13, 54-55). La forme interrogative par laquelle sont rapportées dans l'Evangile les questions du peuple, suggère que la sagesse de Jésus ne peut pas uniquement provenir du fait qu'il soit le fils du charpentier Joseph, mais qu'il est le fils de Dieu. Et c'est exactement ce qu'exprime le peintre lorrain en faisant du visage de l'Enfant la principale source de lumière de l'image ainsi qu'en jouant sur l'effet translucide de sa main gauche. En effet, cette main

[262] *Ibid.*, préface par Anne-Elisabeth Spica, p. 16-17.
[263] **VERDON,** Timothy, (2006) : *Le Christ dans l'art européen,* Paris, Éditions Citadelles et Mazenod, p. 75.

paraît bénir le morceau de bois que le charpentier est en train de travailler. Elle peut également être interprétée comme un signe qui rappelle que la « lumière ultime » sera la mort sur la croix, volontairement acceptée par le Christ adulte.[264] Ceci est également suggéré par la disposition des morceaux de bois sur le sol qui évoque une croix et présage la crucifixion du Christ. Le visage illuminé de la figure de l'enfant qui est, nous l'avons vu, la source de lumière principale, annonce également la résurrection du Christ, qui a dû traverser les ténèbres avant de réapparaître à la lumière.

3.2.2. *Saint Joseph Charpentier* et Jean Rouaud

Saint Joseph Charpentier, œuvre picturale à caractère allégorique a épaulé l'auteur dans son travail de deuil entamé. Les liens du motif de la toile avec la vie de Rouaud ont fourni à celui-ci l'inspiration nécessaire à la reconstruction littéraire de son parcours, de la figure du père et de sa souffrance.

Cette toile très connue de Georges de La Tour joue indubitablement un rôle très important dans l'œuvre de Jean Rouaud étant donné qu'elle est mentionnée explicitement par l'auteur et qu'elle porte en elle les thèmes majeurs du périple de cet écrivain : la relation père/fils, l'ombre et la lumière, dans la mesure où une grande partie de l'œuvre roualdienne va se poser comme objectif de sortir le père de l'ombre et de le réanimer, la résurrection par et à travers l'art et surtout parce qu'elle métaphorise l'acceptation de la mort, donc l'accomplissement du travail de deuil. Ainsi, ce tableau de La Tour accompagne plus ou moins explicitement le lecteur tout au long de l'œuvre et surtout dans *L'invention de l'auteur*, dont la première partie donne une description détaillée et personnelle de ce tableau fondateur considéré par Sylvie Freyermuth[265], spécialiste de Jean Rouaud, comme la clef de l'œuvre de l'écrivain et qui est introduit dans le contexte d'une

---

[264] **VERDON,** Timothy, *op. cit.*, 2006, p. 75.
[265] **FREYERMUTH,** Sylvie, *op. cit.*, 2006.

description de l'atelier du père de Jean Rouaud, dans lequel l'écrivain pénètre de nombreuses années après le décès tragique du père :

> « Le Saint Joseph charpentier de Georges de La Tour, regardez bien, c'est celui qui filtre de la porte fermée du foyer voûté du fournil. D'ailleurs cet homme penché qui, muni d'une tarière, perce un trou dans la poutre posée au sol qu'il maintient de son pied chaussé d'une sandale, poutre qui est déjà un morceau de la vraie croix, et ce trou un avant-trou pour les clous comme le confirme le maillet à terre […], cet homme qui pose un regard inquiet et interrogateur sur l'enfant, car préparant l'instrument du supplice […].»[266]

Si l'œuvre de ce peintre lorrain est donc évoquée explicitement dans *L'invention de l'auteur*, elle est introduite dans l'œuvre de Jean Rouaud dès son premier livre, *Les Champs d'Honneur*, et ce à travers le personnage de saint Joseph: « Le lendemain de la mort de papa, saint Joseph, un robuste charpentier d'albâtre qui portait son enfant d'un seul bras, contemplait ainsi le fond de sa niche.[267]» mais elle traverse également, quoique plus discrètement, l'autobiographie *La Fiancée juive* : « Je viens de ce clair-obscur de mon enfance. »[268] Ainsi, l'importance de ce tableau dans l'œuvre roualdienne est établie et il s'agit dès à présent de relever les liens entre le texte, la vie de Rouaud et l'image proposée par La Tour. L'art pictural faisant partie d'un système polyphonique qui propose toujours plusieurs façons de voir et d'interpréter les choses, la toile de La Tour qui est l'objet de cette analyse doit être considérée sous deux aspects différents, sous son sens littéral dans un premier temps, puis sous son sens figuré et ce, en mettant l'accent sur l'interprétation très personnelle que Rouaud en fait.

3.2.3 L'œuvre picturale comme source d'inspiration mnémonique et poétique

Si le type de rapport entre littérature et peinture le plus connu est la relation externe, c'est-à-dire la littérature qui inspire la peinture comme par exemple la Bible qui nourrit l'inspiration picturale depuis deux millénaires, nous constatons ici le phénomène inverse, c'est-à-dire

---

266 **Rouaud,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 21-23.
267 **Rouaud,** Jean, *op. cit.*, 1990, p. 73.
268 **Rouaud,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 71.

lorsque la peinture inspire la littérature, et plus spécifiquement, l'autobiographie :

> « Ainsi que je l'avais annoncé il s'agissait d'avancer le nez au vent, de permettre au verbe de dérouler librement sa pelote de soie, de laisser la phrase dériver, et au moment de la remonter, nous verrions bien ce qu'elle ramènerait dans ses filets. Et parmi les inattendus, bonne pêche, miraculeuse pêche, un tableau de Georges de La Tour ».[269]

Et en effet, ce tableau va jouer un très grand rôle dans l'œuvre de Jean Rouaud dans la mesure où le motif de la toile permet à l'écrivain de transposer la cruelle réalité de son enfance dans le monde irréel et esthétique de l'art, qui agit comme une sorte de filtre émotionnel sur la douleur ressentie à l'évocation de certains souvenirs. La toile va également animer, par la concordance de différents éléments rattachés à son sens littéral autant qu'à son sens figuré, l'entreprise de reconstruction de la figure paternelle et de la relation filiale par l'art.

À ce sujet, Sylvie Freyermuth[270] a observé et analysé la surimpression de l'image de l'atelier du tableau de La Tour, avec l'image qui apparaît dans le texte de Jean Rouaud à l'occasion d'une description de l'atelier du père de l'écrivain dans lequel celui-ci pénètre des années après l'événement tragique, mais un atelier resté dans l'état où Joseph l'avait quitté pour la dernière fois :

> « Mais la meule était de peu d'usage, qui servait exclusivement à affûter les ciseaux à bois de diverses largeurs, pièces centrales de l'atelier, aussi indispensable alors que la scie ou le marteau, des modèles rigoureusement semblables à celui que l'on rencontre dans le tableau de Georges de La Tour. De sorte que les gestes de Joseph charpentier, longtemps les siècles n'y ont rien changé. Ici, on voyait les mêmes. Mais diffère l'éclairage. »[271]

En plus de la superposition de l'image de l'atelier, il y a également surimpression des deux personnages : le père de Jean Rouaud, Joseph Rouaud et le père de l'Enfant, saint Joseph, bien qu'il s'agisse ici de personnages issus de deux époques différentes. Le lecteur se retrouve à un moment donné transporté dans l'atelier du tableau ainsi que dans le réel du peintre enfant :

---

[269] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 110.
[270] **FREYERMUTH,** Sylvie, *op. cit.*, 2006, p. 104-107.
[271] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 31.

> « Nous sommes donc bien à Vic-sur-Seille dans le fournil du boulanger très catholique Jean de La Tour, époux de Sybille Mélian, tous deux parents d'un garçon baptisé Georges, car Vic dépend de l'évêché de Metz, bastion de la résistance à la poussée de la Réforme dans la région, ce qui est capital pour ce qui va advenir : l'œuvre peint du fils, ses mises en scènes mystiques, sa galerie des saints.[272] »

Ainsi, l'accent est posé sur la relation filiale et sur la destinée du fils d'autant plus que la suite du texte continue sur cette lancée :

> « Admettons, nous sommes à Vic-sur-Seille. Mais ici, que vient faire ce tableau prétexte ? Pour quelle raison l'intrusion non préméditée de ce huis clos ténébreux, quand il y a peu nous étions ivres de vent évoluant librement au milieu des grands oiseaux de mer ? Est-ce à cause de ce regard du père qui semble interroger son garçon, comme s'il devinait que celui-là, l'enfant photophore, ne marcherait pas sur ses traces, ne serait ni charpentier ni boulanger. […] Qu'y a-t-il de moi qui continue en lui ? »[273]

Rouaud trouve donc des éléments dans le tableau ainsi que dans les personnages de La Tour qui lui permettent de se reconstruire une représentation visuelle de son père décédé et dont les traits sont devenus flous à son esprit : « Plusieurs dizaines d'années pour reconstruire une image qui fuit d'autant plus que le temps passe ».[274] L'écrivain se retrouve et retrouve son père dans cette toile qui lui permet de redonner un visage au défunt en l'identifiant au personnage de saint Joseph:

> « De là, il nous invite à une plongée, à une traversée de ce clair-obscur du pays de l'enfance dont nous procédons. Ce qui vous est jusqu'à présent refusé, voir le vrai visage de votre père, il me l'a offert. »[275]

En superposant la figure de saint Joseph à celle de Joseph Rouaud, il transpose la figure de son père et ainsi également la relation filiale dans le monde esthétique qui est celui de l'art. Monde réel, passé, présent et art s'enlacent, s'entremêlement et se complètent. L'écriture joue un rôle fondamental dans cette relation dans la mesure où elle fait partie des deux mondes et revêt donc le rôle d'intermédiaire entre les deux. L'art pictural en symbiose avec la littérature permettent à Rouaud de reconstruire la figure du père, de lui redonner vie mais également de l'immortaliser :

---

[272] *Ibid*., p. 33.
[273] *Ibid*.
[274] *Ibid*., p. 253.
[275] *Ibid*., p. 248.

> « Je l'avais vu apparaître au fil des phrases, comme ligne à ligne une image sur un bélinographe, dans une sombre lumière rougeoyante de forge, déguisée à l'ancienne, cheveux en moins et rides en plus, mais que trop d'indices rendaient suspecte : la fonction – le travail du bois – le prénom – Joseph – le lien – un père et son fils –, le doute n'était pas de mise. Pas lui, pas mon père, tout de même. Eh bien, si. Lui. Il me semblait pourtant avoir épuisé tous les mots pour le sortir de l'ombre, le rendre présent, le réanimer […] Ainsi cinq livres ne lui avaient pas suffi. Il en redemandait, mon père. »[276].

Sylvie Freyermuth note également que Jean Rouaud révèle dans la toile de La Tour non seulement les liens père et fils qui émanent des personnages représentés, mais que la toile dévoile également une étroite attache du peintre, en tant que personne réelle, avec ses parents étant donné qu'il voit dans l'atmosphère en clair-obscur de la toile et dans la posture du père une représentation inspirée du fournil du père boulanger de La Tour :

> « […] comme le correspondant musical des tableaux nocturnes du fils du plus illustre boulanger de Vic-sur-Seille, ce qui n'est pas anecdotique, car c'est la nuit qu'on fait le pain, à la lueur du four, et le trait de lumière qui traverse les doigts de la main de l'Enfant Jésus dans le Saint Joseph Charpentier de Georges de La Tour, regardez bien, c'est celui qui filtre de la porte fermée du foyer voûté du fournil. […] cet homme, s'il était vraiment occupé à percer le madrier, devrait s'incliner davantage, tout son corps peser sur la vrille cruciforme, on sentirait cet effort prolongé, intense, qui gonflerait les veines de ses tempes, mais visiblement ce Joseph-là n'est pas charpentier. Ces mêmes avant-bras forts, aux poignets puissants, plongeons-les dans le pétrin, et nous voyons bien que la posture convient mieux à celui qui mélange la farine, le levain, l'eau et le sel. Son affaire c'est le pain. Ce qui de toute manière revient au même, puisque le pain, c'est le corps du fils offert sur la croix. D'où faire le pain et faire le père, c'est tout comme. »[277]

L'interprétation de Rouaud montre que selon l'écrivain, l'inspiration première de la création artistique est nettement influencée par l'enfance de chacun. Nous avons vu qu'il en est de même chez l'écrivain dont toute la première partie de l'œuvre romanesque se fonde sur l'événement tragique de son enfance. Rouaud ressent très intensément le manque de la figure paternelle et le manque de protection venant du père qui procurent à un enfant un sentiment de bien-être et de sécurité nécessaire à la reconstruction d'une identité solide. Mais pour pallier cette souffrance qui entrave sa quête identitaire, il est

[276] *Ibid*., p. 113.
[277] *Ibid*., p. 22.

indispensable pour Rouaud de faire le deuil de cette enfance malheureuse et bien sûr de faire celui de son père. Car si la perte a marqué son enfance, on peut également aller plus loin en disant qu'il l'a lui a en partie volée dans la mesure où on fait rimer enfance avec joie de vivre, insouciance, gaité et bonheur. Donc, si la vie lui a arraché brusquement le père, elle en a fait tout autant de son enfance, dont Rouaud ne semble retenir que peu de bons souvenirs au point qu'il aimerait « taper dans la balle comme on expédie son enfance […]. Et c'en serait fini […]. »[278] Ainsi, le deuil va consister à surmonter le décès du père et des siens, mais également à se reconstruire une identité, car depuis la mort du père, Rouaud a été privé d'identité propre et était réduit au statut d'orphelin. Il s'est donc créé avec mal une identité au fil de l'élan de sa plume, au fil de « son mode d'emploi en cinq volumes »[279], de sa résurrection, ainsi que celle de son père par l'écriture, et du « salut [qui] vient des lettres »[280]. Le tableau de La Tour va l'accompagner dans cette démarche :

> «Auquel cas, l'image produite, bricolage de souvenirs sur le canevas d'un tableau du maître des nuits, serait celle programmée par leur entremise, construite avec les matériaux poétiques à disposition, un composé de lyrisme et de syntaxe. Eh bien, s'il en est ainsi, je leur suis très reconnaissants, à mes phrases. Depuis le temps qu'elles tournent autour de leur sujet, qu'elles tissent autour de lui un cocon de soie, il fallait bien qu'il sorte, mon papillon de nuit. C'était très réussi. Parfaitement ressemblant. Á s'y méprendre. Et l'émotion qui se dégageait de cette étreinte, je la ressens encore. »[281]

Si le travail de deuil va constituer chez notre écrivain en une reconstruction du père en vue d'une quête identitaire, d'une affirmation de soi, il ne faut pas perdre de vue que nous avons affaire à un écrivain, donc à un être dont les textes vont au-delà du simple témoignage. Malgré la maîtrise roualdienne admirable du verbe, la lecture de l'œuvre de Jean Rouaud donne l'impression que parfois les mots ne suffisent pas à décrire le ressenti et les émotions et que dans certaines situations, la musique ou la peinture reflètent mieux que de belles phrases les états d'âmes singuliers de l'écrivain. Ce phénomène est très bien formulé par César

---

[278] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 1996, p. 27.
[279] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 93.
[280] *Ibid.*, p. 312.
[281] *Ibid.*, p. 252.

Ripa, qui écrit dans la préface de *Iconologie, ou la Science des emblèmes, devises, etc*, que : « Les images que l'Esprit invente font les Simboles[282] de nos pensées. Elles appartiennent proprement aux Peintres & autres semblables Ouvriers, qui par les Couleurs & les Ombrages ont trouvé l'admirable secret de donner un Corps à nos pensées et de les rendre visibles.»[283] Ecouter Mozart[284], contempler le tableau de La Tour, c'est rencontrer un son, une image, entendre des échos de ce que l'on vit et de que l'on ressent. Chaque créateur, dans la perfection de son expression, nous rend davantage à nous même, davantage humain. S'en remettre aux mots, aux sons, aux formes ou aux couleurs pour tenter de dire et de partager, et donc de mieux vivre la douleur, la tristesse provoquée par la conscience de l'irrémédiable, du définitivement définitif et du terrible constat de l'éphémère humain. Ce tableau rend compte d'une alternative à l'expression écrite, mais constitue également un repère essentiel à la compréhension de l'identification de Rouaud avec l'expression artistique:

> « Je l'avais vue (la figure) apparaître au fil des phrases, comme ligne à ligne une image sur un bélinographe, dans une sombre lumière rougeoyante de forge, déguisée à l'ancienne, cheveux en moins et rides en plus, mais que trop d'indices rendaient suspecte : la fonction-le travail du bois-, le prénom-Joseph-, le lien-un père et son fils-, le doute n'était pas de mise. Pas lui, pas mon père, tout de même. Eh bien, si. Lui. Les bras m'en sont tombés. Il me semblait pourtant avoir épuisé tous les mots pour le sortir de l'ombre, le rendre présent, le réanimer […]. »[285]

> « Ce regard de Léopold que j'imaginais se poser sur son garçon installé devant le clavecin, c'est le même que celui de Joseph dans le tableau du maître de Lunéville interrogeant en silence l'enfant lumière, l'authentique divin enfant, celui-là. Je ne saurai jamais si un regard semblable s'est porté sur moi. »[286]

Rouaud avoue qu'il a recours à l'art pour combler les lacunes de sa mémoire, l'effacement des souvenirs : « plusieurs dizaines d'années pour reconstruire une image qui fuit d'autant plus que le temps passe ». Ainsi, il va jusqu'à s'identifier au jeune garçon du tableau de La Tour, identifier le père, qui d'ailleurs s'appelle également Joseph et qui était

---

[282] Graphie en ancien français.

[283] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1232686.image.r=iconologie+ripa.f7.langFR.pagination.(25.11.2010)

[284] Dans le premier volet de *La Fiancée juive* intitulé *La double mort de Mozart*, la mort de Mozart, vu à travers un feuilleton télévisé, se superpose et se confond avec la mort de Joseph Rouaud.

[285] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2004, p. 23.

[286] *Ibid*., p. 247.

charpentier pendant la guerre pour couvrir ses actes de résistance, à Saint Joseph et il va encore plus loin en substituant cette expression de complicité présente dans ce tableau à ses souvenirs qui, eux, deviennent de plus en plus flous. En effet, sa mémoire ne lui permet pas de se reconstituer cette relation père/fils et l'art lui donne la possibilité de combler ce néant par la reconstruction idéalisée, mythifiée d'une complicité presque divine. L'art pictural, l'imagination et l'écriture lui permettent de donner un visage au père, de le faire « revenir d'outre-tombe », « de reconstituer le temple de son corps. »[287] Il a retrouvé l'image du père grâce à l'art : « Ainsi un tableau d'un peintre du temps de Louis XIII m'a permis de revoir mon père comme aucun souvenir ni aucune photo ne me l'avait rendu depuis quarante ans. »[288]

3.2.4. La dimension religieuse

L'image peut être construite, entendue et lue comme un récit, une narration ou un discours à part entière. Elle permet de dire ce que disent les mots, mais aussi ce qu'ils ne peuvent dire, par exemple la spiritualité. Et si l'art permet d'exprimer certaines choses qui échappent au langage ordinaire, celui-ci permet également de se déconnecter de la réalité, de s'échapper par la rêverie et l'imagination d'un réel parfois lourd et pesant. En effet, nous avons vu que la relation père/fils est comparée et mise en relation avec Joseph et Jésus. A noter que cette relation filiale se trouve dans le tableau dans un contexte religieux qui crée un lien supplémentaire avec l'œuvre de Rouaud et permet à l'écrivain de se recréer une relation père/fils dans une dimension supérieure, mystique. D'ailleurs, même si Jean Rouaud se dit non-croyant, son enfance a tellement baigné dans le culte catholique que la religion, ou plutôt les textes religieux, ont forcément une quelconque influence sur son œuvre:

> « De sorte que lors de ce premier voyage en Israël, alors que tous les lieux me parlaient, me renvoyaient à cette histoire qui avait nourri mon enfance, j'eus le sentiment d'arriver, oui, chez moi. Un accord se faisait entre les textes mille

[287] *Ibid*., p. 316.
[288] *Ibid*., p. 234.

> fois entendus et la géographie. Le sentiment de trouver enfin un paysage correspondant à la carte de mon imaginaire. »[289]

Cette constatation révèle donc une nouvelle passerelle entre le tableau de La Tour et son influence sur la vie et l'œuvre de l'écrivain qui n'hésite pas à tisser des liens entre les personnages bibliques et son père ainsi que le démontre la superposition de son père avec saint Joseph dans la toile, mais également dans ses textes , ce qu'illustrent ces deux exemples : « j'ai tenté de relever le temple [du corps de mon père] »[290] , « le nom du père, on le porte comme une croix »[291]. Les références bibliques abondent dans l'œuvre roualdienne et la plus significative est certainement celle qui renvoie au mystère de l'incarnation du père dans le fils. Rappelons qu'en théologie, l'Incarnation est le fait que Dieu se soit incarné en un homme, Jésus Christ. Selon la tradition chrétienne il s'agit là de l'union parfaite de la nature divine de la Personne, du Verbe et de la nature humaine (Jésus enfanté par Marie). Le Christ étant défini comme étant un être humain réel donc doué d'une volonté humaine et le vrai Verbe de Dieu, dont la volonté divine est commune avec celle de Dieu le Père. L'œuvre roualdienne en retrouve l'empreinte dans la symbolique des prénoms : le père de Jésus et le père de Jean s'appellent tous les deux Joseph, il y a concordance des initiales entre le père, Joseph Rouaud, et le fils Jean Rouaud. Intéressant est le fait que ces initiales J.R renvoient à Jésus ressuscité ainsi qu'à Jean et Joseph ressuscités par la plume de l'écrivain[292] : « affaire de résurrection par le texte »[293] . D'autant plus que la croix, symbole de la crucifixion du Christ, renvoie au fait qu'il va falloir souffrir et traverser les ténèbres avant de retrouver la lumière, de ressusciter, avant de passer de l'aveuglement à la lumière. On retrouve donc ici le motif de la résurrection : on passe par les ténèbres de la mort et on arrive à la lumière. Notons que ce passage des ténèbres vers la lumières se retrouve dans le clair-obscur de l'œuvre du peintre lorrain. Le visage illuminé de l'Enfant renvoie justement au phénomène de résurrection car il fait apparaître l'Enfant comme un spectre ou comme

---

[289] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2010, p. 20.
[290] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2004, p. 289.
[291] *Ibid*., p. 115.
[292] **FREYERMUTH,** Sylvie, *op. cit*., 2006, p. 115.
[293] **ROUAUD,** Jean, *op. cit*., 2004, p. 321.

un personnage revenu d'entre les morts. Le lien avec l'auréole du Christ est probable, étant donné qu'elle est l'expression de la lumière spirituelle et de son rayonnement et il est d'usage de s'en servir dans l'art pictural pour indiquer la sainteté.

Outre le mystère de l'incarnation, la nature morte du premier plan du tableau ainsi que le regard de saint Joseph semblent livrer à l'Enfant son expérience humaine avec le regard douloureusement prémonitoire du supplice de la Croix :

> « […] cet homme penché qui, muni d'une tarière, perce un trou dans la poutre posée au sol qu'il maintient de son pied chaussé d'une sandale, poutre qui est déjà un morceau de la vraie croix, et ce trou un avant-trou pour les clous comme le confirme le maillet à terre (et posés à côté du maillet, la lame du ciseau à bois qui entaillera le flanc et le copeau de bois enroulé qui est une préfiguration de la couronne d'épines), cet homme qui pose un regard inquiet et interrogateur sur l'enfant, car préparant l'instrument du supplice […]. »[294]

Notons à ce propos que le récit de la Passion est relaté dans l'évangile selon saint Jean, détail non négligeable dans l'œuvre roualdienne étant donné que le prénom Jean semble prédestiner Rouaud à témoigner dans la mesure où St Jean « c'est ce disciple qui témoigne au sujet de ces choses et qui les a écrites. »[295]. Ceci est d'autant plus important pour Rouaud que les dernières paroles que son père lui a consacrées étaient pour lui souhaiter la St Jean, anticipativement sur le lendemain, sans savoir que le lendemain il aurait été trop tard.

Saint Joseph Charpentier, œuvre picturale à caractère allégorique a donc épaulé l'auteur dans son travail de deuil entamé. Les liens du motif de la toile avec la vie de Rouaud ont fourni à celui-ci l'inspiration nécessaire à la reconstruction littéraire de son parcours, de la figure du père et de sa souffrance. La toile, en tant que source d'inspiration mnémonique est donc devenue source d'inspiration poétique : « L'art est la vie, la vie c'est l'art. »[296]

Et l'art est aussi musique…

---

[294] *Ibid.*, p. 21.
[295] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 1993, p. 107.
[296] **BLAKE** William, *Le premier livre d'Urizen*, 1794.

3.3. Rouaud a le blues

Il a été annoncé dans l'introduction de cette analyse que *La Fiancée juive* faisait référence à un amalgame de différentes formes d'art, dont la musique fait partie. Le volet, *La double mort de Mozart*, ayant été évoqué et analysé à plusieurs reprises, nous ne reviendrons pas une nouvelle fois sur ce point, mais insistons toutefois sur son importance dans cette autobiographie.

Ce livre de Jean Rouaud offre à ses lecteurs quelque chose de particulier : en effet, se trouve dans le rabat de la couverture, du carton verso, un CD de blues, dont la musique, le texte ainsi que l'interprétation sont réalisés par Jean Rouaud en personne. D'ailleurs, si l'on connaît Rouaud surtout pour ses livres, il faut savoir que ceci n'est pas sa première expérience musicale. En effet, le romancier a écrit des chansons pour Johnny Halliday ainsi que pour Juliette Gréco.

Pour sa chanson à lui, il a opté pour un genre musical qui convient particulièrement bien au personnage : le blues. En effet, cette forme musicale est adaptée à l'expression de sentiments tristes liés à des expériences personnelles malheureuses. D'ailleurs l'étymologie du terme qui provient de l'abréviation de l'expression anglaise *Blue Devils* (idées noires), ainsi que de son dérivé de l'ancien français qui signifie « histoire personnelle »[297], explique cette tendance ainsi que l'utilisation de la première personne du singulier.

Le texte de ce blues intitulé, comme son autobiographie, *La Fiancée juive*, est précédé d'un poème qui ne fait pas partie de la chanson. Dans celui-ci, l'interprète s'adresse directement à un « tu », à cette fiancée, à laquelle il déclare son amour et lui avoue la douleur qui le ronge à être séparé d'elle. Une gare, lieu très représentatif de séparations et de retrouvailles ainsi que le champ lexical du serrement et de l'étreinte (« s'accrocher l'un à l'autre », « entrelacés », « colle forte », « verrouillage de leurs bras », « inséparables », « étreinte », « l'étau »,

---

[297] http://fr.wikipedia.org/wiki/Blues (2.5.2011).

« aimant »), mettent l’accent sur cette absence qui lui pèse et sur le besoin qu’il ressent à être avec cette femme. La vue de couples qui affichent leur amour ainsi que leur complicité ravive en l’auteur la tristesse de l’absence et de la séparation. La connotation d’engagement et de lien est également introduite par le titre du livre, qui renvoie à une femme à laquelle on a fait une promesse de mariage. Nous avons vu, lors de l’analyse de ce titre, que le fait de nommer son autobiographie *La Fiancée juive*, donnait d’emblée une importance majeure à cette femme ainsi qu’au souhait d’unité. Le romancier semble craindre la solitude et est prêt à s’engager solennellement. Outre cela, nous avons constaté dans cet intitulé l’emploi de l’article défini en première mention qui revêt ici une valeur de soulignement et d’emphase et tend à marquer l’excellence, la perfection typique, ou procure même au substantif auquel il est rattaché une valeur de notoriété[298]. Nous constatons dès lors que le contenu du titre, son actualisation, ainsi que la majuscule, sont autant d’éléments qui confèrent à cette femme une place primordiale aux yeux de l’auteur. Une note de sensualité est ajoutée à cette relation par les multiples parties du corps, sollicitées par l’étreinte amoureuse, dont Rouaud fait mention dans ce poème : têtes, épaules, cous, bras, lèvres, mains, visage.

Le texte à proprement parler de ce blues, celui que nous pouvons écouter grâce au CD, s’étend sur dix-huit pages, chacune contenant un couplet de huit vers. Aucun refrain ne vient séparer ces couplets, sinon un vide typographique mimétique de l’absence qui ronge le chanteur et qui n’est avoué qu’à la dernière page : « Qu’on me rende ma fiancée juive […] et que les larmes qui me rongent/Soient des larmes de plaisir. »[299] Rouaud a en effet le blues, car cette femme dont il parle à la troisième personne dans ce texte de chanson, fait l’objet d’éloges, d’admiration, de gratitude, mais est absente, et cette absence est difficile à supporter. Le chanteur lance un regard nostalgique sur leur rencontre et sur leur voyage en Israël, qui nous est également narré dans *Évangile*

---

[298] **MOLINIÉ,** Georges, *op. cit.*, 1993, édition consultée : Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 169.
[299] **ROUAUD,** Jean, *op. cit.*, 2008, p. 130.

(selon moi). Ce texte de chanson reprend certains thèmes de la saga roualdienne, mais vus accord avec « thèmes » ou avec « saga » sous un angle différent, peut-être moins pessimiste. Le thème de la deuxième Guerre mondiale y figure, mais n'est qu'effleuré par l'hommage que Rouaud rend au peuple juif victime de tant d'horreur. Sous le couvert de cette rencontre, et surtout de leur voyage à Jérusalem, Rouaud reprend le fil rouge de son autobiographie, à savoir la mort du père, le deuil et la remontée à la surface : après avoir reconstruit ce fameux tombeau du père, il doit maintenant le délivrer. Il en a fini de ce deuil interminable, car « [sa] peine, [il l'a] purgée. »[300]. Après s'être « précipité au /Mur des lamentations »[301], il choisit de vivre et d'exister à nouveau, car cette femme « [l'a] ressuscité d'entre les morts / Vivants »[302] et l'a « sorti de [sa] tranchée »[303].

La dimension religieuse ainsi que l'importance de la littérature se rencontrent avec l'évocation de l'écrivain Paul Claudel, qui est pris par la grâce dans la Cathédrale Notre-Dame de Paris à côté de la statue de la Vierge. Chez Rouaud, la grâce vient par cette fiancée dont toute la description relève du divin et donne à la résurrection de Jean Rouaud une illusion de miracle.

Cette autobiographie finit donc en chanson et le romancier est resté fidèle, du début jusqu'à la fin, à son attachement à l'art, qu'il soit littéraire, musical ou pictural. L'art a accompagné Rouaud tout au long de son parcours, lui a permis de s'exprimer, de sortir du silence endeuillé dans lequel il était prisonnier. Dans le premier volet de La Fiancée juive, le père et l'art, à travers Mozart, sont placés au premier plan de la diégèse. Dans le dernier volet, la chanson, ce n'est plus le père, mais une femme qui décroche le rôle principal. Mais l'art a gardé sa place : présente dés le début et ce jusqu'à la fin de l'autobiographie, l'importance de l'art reste au premier plan et surtout, reste constante. Que ce soit la littérature, la peinture, la musique, Rouaud passe par l'art pour

---

[300] *Ibid.*, p. 128.
[301] *Ibid.*, p. 118.
[302] *Ibid.*, p. 125.
[303] *Ibid.*

raconter sa vie, ses peines et ses joies. L'art en tant que thème principal et en tant qu'essence même de cette autobiographie. L'art en tant que refuge. L'art en tant que sauveur.

Conclusion

Nous voici parvenus au terme de cette analyse qui s'était fixé comme but de relever les thèmes convoqués et les méthodes employées par Jean Rouaud, qui permettent d'affirmer que l'écriture est un moyen de raconter le deuil, mais également de le vivre.

Cette autobiographie, dont la classification repose en grande partie sur le texte en quatrième de couverture, dévoile, sur le ton de la confidence, souvent par le biais de nombreux détours, certaines étapes fondamentales de la vie de l'auteur-narrateur et notamment l'événement central qui a bouleversé son existence : la mort prématurée, un lendemain de Noël, de son père, alors que Jean Rouaud n'a que onze ans. Malgré les difficultés du romancier à assumer son identification avec le personnage, et c'est ce qui nous est montré par l'emploi particulier des pronoms personnels et surtout par celui de la première personne du singulier, la coïncidence entre l'auteur et le narrateur, prouvée de façon explicite que tardivement, n'apparaît à aucun moment comme une tentative de taire son identité, mais comme une mise à distance voulue en raison des difficultés à affronter et à reconnaître un destin douloureux. En effet, si Rouaud éprouve du mal à prononcer son implication personnelle dans le texte et qu'il a recours à de nombreuses digressions, à des détours, des superpositions entre personnages réels et personnages fictifs, de nombreux éléments, dont le pacte autobiographique, certes particulier, font apparaître le caractère autobiographique de l'œuvre comme une évidence. Cette première partie de l'analyse s'est également penchée sur le rôle de la mémoire, crucial dans tout récit autobiographique, et ce par le biais de ses deux principaux composants que sont le souvenir et l'oubli. Ce travail s'est également intéressé aux raisons qui ont motivé Jean Rouaud à transformer sa destinée en un texte littéraire, considéré dans sa structure et son organisation par rapport aux personnages, aux événements et aux temps.

Après avoir décrit le genre autobiographique et démontré que *La Fiancée juive* remplissait globalement les critères définis par Lejeune, Gusdorf et d'autres théoriciens, peut-être moins connus, de ce type d'écriture de l'intime, cette analyse a été menée à travers les différents deuils vécus par Jean Rouaud et qui forcément pénètrent cette autobiographie dans sa diégèse, par le biais de la mort du père, de la souffrance de la mère et de l'effacement de l'enfance, mais également par l'écriture roualdienne, qui reflète admirablement ce mal-être dû à la séparation définitive. Le deuil n'étant pas un état fixe, mais un travail s'accomplissant dans le temps et évoluant par rapport à différentes étapes, le rapprochement avec la forme géométrique de la spirale, qui associe la boucle et la progression, s'est avéré déterminant pour mettre en évidence la progression lente mais certaine de l'auteur en matière de remontée à la surface et de retour dans le monde des vivants. Ainsi, il a également été démontré que le principe de « la spirale ascendante » décrite par Sylvie Freyermuth, spécialiste de Jean Rouaud, était également applicable dans cette autobiographie et qu'elle apparaissait non seulement dans la structure de l'œuvre, dans la structure de la phrase, mais qu'elle était également mimétique du travail du deuil accompli par le romancier. Mais pour cela, il s'est d'abord avéré nécessaire de faire un détour théorique sur la notion de deuil afin de bien cerner l'épreuve vécue par Jean Rouaud, laquelle a façonné son être et donc forcément son œuvre. La mise en évidence de l'importance des rites, notamment des rites funéraires ainsi que de la dimension religieuse qui tend à donner un caractère divin au père et à la relation père/fils, a mené ce travail à son point culminant, à savoir à la pièce maîtresse de l'œuvre, le tableau *Saint Joseph Charpentier* de George de La Tour, qui porte en lui seul la légitimation des trois sujets principaux traités dans cette analyse : l'autobiographie, le deuil ainsi que l'art. L'identification de Jean Rouaud avec ce tableau, dans lequel l'écrivain retrouve une image de relation absolue entre un père et un fils et dont la dimension religieuse contient l'idée de résurrection très intimement liée avec la quête identitaire menée par le romancier et l'entreprise de « reconstruction du temple de son corps », a permis à l'écrivain de sortir des ténèbres pour revenir à la

lumière, à la vie, et ce en traversant le clair-obscur. Et c'est donc sur cette thématique de l'art que s'est resserrée la troisième et dernière partie de cette analyse dans laquelle nous avons vu que l'art, omniprésent dans de nombreuses formes, fait partie intégrante de l'œuvre traitée, et ce dans son essence, mais également dans son contenu.

Ainsi, des liens intrigants ont pu être constatés entre la réalité de Jean Rouaud et *Le Colonel Chabert* de Balzac, dans lequel l'auteur-narrateur-enfant était absorbé au moment de la mort de son père. L'hommage rendu à la littérature allemande à travers les superpositions de la mère du romancier avec *Mutter Courage*, personnage hors norme d'une pièce de théâtre éponyme de Bertolt Brecht, resserre les liens avec l'Allemagne et balaye tout soupçon de rancune envers ce pays qui apparaît dans l'œuvre rouadienne surtout à travers les horreurs des guerres. Un long chemin a été parcouru entre l'écriture des *Champs d'honneur* et de *La Fiancée juive* qui elle, au contraire de cette première œuvre de l'écrivain, finit, en beauté, en chanson d'une sublime tristesse, par un blues écrit, composé et interprété par Jean Rouaud en personne.

Dans *La Fiancée juive*, Jean Rouaud est donc resté fidèle, du début jusqu'à la fin, à son attachement à l'art, qu'il soit littéraire, musical ou pictural. Cette attache a donc accompagné et épaulé le romancier tout au long de son parcours autobiographique qui s'est fait en parallèle avec son travail de deuil. L'écriture lui a permis de s'exprimer, de sortir du silence endeuillé dans lequel il était prisonnier et de se reconstruire une identité propre, que la mort du père lui avait dérobée. L'écrivain commence son autobiographie par la disparition du père et la finit par une chanson d'amour, preuve de la progression et du retour à la vie de cet éternel orphelin. Le romancier a transformé sa vie ainsi que son deuil en œuvre littéraire. Il a donné à la littérature, et la littérature lui a rendu : la reconstruction de la figure du père, la construction d'une identité propre, la reconnaissance en tant qu'écrivain et surtout la possibilité de vouer une existence à l'écriture, sont tous des éléments qui ont été nécessaires au travail de deuil et qui ont tous été accomplis grâce à l'art et surtout grâce à l'écriture. Et c'est justement cette observation qui justifie, à mon avis,

l’affirmation que le deuil s’est fait, chez Jean Rouaud, à travers l’écriture autobiographique.

Bibliographie

1. Corpus

ROUAUD, Jean, (2008) : *La Fiancée juive*, Paris, Gallimard.

2. Autres œuvres de Jean Rouaud

ROUAUD, Jean, (1990) : *Les Champs d'honneurs,* Paris, Les Éditions de Minuit.

ROUAUD, Jean, (1993) : *Des hommes illustres*, Paris, Les Éditions de Minuit.

ROUAUD, Jean, (1996) : *Le Monde à peu près*, Paris, Les Éditions de Minuit.

ROUAUD, Jean, (1998) : *Pour vos cadeaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « double ».

ROUAUD, Jean, (2004) : *L'Invention de l'auteur*, Paris, Éditions Gallimard.

ROUAUD, Jean, (2010) : *Évangile (selon moi),* Paris, Éditions des Busclats.

3. Sur Jean Rouaud

DUCAS, Sylvie, (sous la direction de), (2005) : *Jean Rouaud, Les fables de l'auteur*, Angers, Éditions Presses de l'Université d'Angers.

DUCAS, Sylvie, (2006) : *Jean Rouaud*, *Les Champs d'honneur*, *Pour vos cadeaux*, Saint-Armand, Éditions Hatier, coll. profil d'une œuvre.

FREYERMUTH, Sylvie, (2006) : *Jean Rouaud et le périple initiatique, une poétique de la fluidité*, Paris, L'Harmattan, coll. critiques littéraires.

FREYERMUTH, Sylvie, (2011) : *Jean Rouaud et l'écriture "les yeux clos". De la mémoire engagée à la mémoire incarnée*, Paris, Éditions L'Harmattan.

LANTELME, Michel, (2009) : *LIRE Jean Rouaud*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. écrivains au présent.

4. Sur l'autobiographie et l'autofiction

CHIANTARETTO, Jean-François, **CLANCIER,** Anne, **ROCHE,** Anne, (sous la direction de), (2005) : *Autobiographie, journal intime et psychanalyse,* Paris, Éd. Economica, Anthropos.

GUSDORF, Georges, (1991) : *Auto-bio-graphie*, *Lignes de vie 2*, Paris, Éd. Odile Jacob.

LEJEUNE, PHILIPPE, (1971) : *LE PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE*, PARIS, ÉD. SEUIL, COLLECTION POÉTIQUE, ÉD. CONSULTÉE : 1975.

HUBIER, Sébastien, (2005) : *Littératures intimes*, *les expressions du moi*, *de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin.

DUFIEF, Pierre-Jean, (2001) : *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914, Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances,* Rosny, Éditions Bréal, coll. Amphi Lettres.

COLONNA, Vincent, (1989) : *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature),* Doctorat de l'E. H.E.S.S. (http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf), (05.02.2011).

COLONNA, Vincent**, (2004) :** *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Éd. Tristram.

5. Autres œuvres littéraires mentionnées

BALZAC, Honoré de, (1844) : *Le Colonel Chabert*, édition consultée : Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio », 1999.

BARTHES, Roland, (2009) : *Journal de deuil*, Éd. Seuil, coll. Fiction & Cie.

CIORAN, Emil, (1964) : *La chute dans le temps*, édition consultée : Paris, Gallimard, Les Essais CXIV, Paris, 1987.

COHEN, Albert, (1964) : *Le livre de ma mère,* édition consultée : Paris, Gallimard, collection folio, 2008.

PROUST, Marcel, (1913) : *Du côté de chez Swann*, *À la recherche du temps perdu* I, édition consultée : Paris, Éditions Gallimard, collection Folio classique, 2009.

DOUBROVSKY, Serge, (1977) : *Fils*, Paris, Éditions Galilée.

SCHLECHTER, Lambert, (2006) : *Le murmure du monde*, Mayenne, Éd. Le Castor Astral.

YOURCENAR, Marguerite, (1988) : *Quoi? L'Eternité*, Paris, Gallimard.

6. ARTICLES ET CHAPITRES

DRIJKONINGEN, FERNAND, (1994) : « LA MORT DANS L'ÂME : *LES CHAMPS D'HONNEUR* DE JEAN ROUAUD », IN AMMOUCHE-KREMERS, MICHÈLE ET HILLENAAR, ÉD. HENK, *JEUNES AUTEURS DE MINUIT*, AMSTERDAM, RODOPI, P37-52. (GOOGLE LIVRES).

FREYERMUTH, Sylvie, (2011, sous presse), « L'antre-ventre dans le roman roualdien, ou les lieux de résurrection », n. p. communiqué par l'auteur.

7. Grammaire et linguistique

AUTHIER-REVUZ, J., (1992) : « Repères dans le champ du discours rapporté ». In : *L'information grammaticale*, 55, p. 38-42.

AUTHIER-REVUZ, J., (1993) : « Repères dans le champ du discours rapporté (suite) ». In : *L'information grammaticale*, 56, p. 10-15.

BENVENISTE, Émile, (1966) : « De la subjectivité dans le langage » *in Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, p. 258-266.

COSNIER, Jacques, **BOUCHARD** Robert, **KERBRAT-ORECCHIONI** Catherine, (1991) : *Décrire la conversation*, Presse Universitaire de Lyon, Broché.

DUCROT, Oswald, (1984) : *Le Dire et le dit*, Paris, Éd. De Minuit.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, (2003) : *Stylistique de la prose*, Paris, Belon, collection Belin-Sup-Lettres.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, (2005) : *Les actes de langage dans le discours, Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, collection fac.

MAINGUENEAU, Dominique, (1994) : *L'énonciation en linguistique française*, édition consultée : Paris, Hachette supérieur, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique, (2005) : *Linguistique pour le texte littéraire*, édition consultée : Armand Colin, coll. Lettres sup., 2007.

MOLINIÉ, Georges, (1993) : *La stylistique*, édition consultée : Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

RIEGEL, Martin, **PELLAT,** Jean-Christophe, **RIOUL** René, (1994) : *Grammaire méthodique du français*, édition consultée : Paris, PUF, 2006.

8. Sur le deuil

COMTE-SPONVILLE, André, **CZECHOWSKI**, Nicole, **DANZIGER**, Claudie, **DOLTO**, Françoise (sous la direction de), (2004) : *Deuils, vivre c'est perdre*, Paris, Hachette Littératures, Pluriel.

BACQUÉ, Marie-Frédérique, **HANUS,** Michel, (2001) : *Le deuil*, Paris, Presse universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », no 3558.

DE BROCA, Alain, (1997) : *Deuils et endeuillés*, édition consultée : Paris, Éd. Masson, collection médecine et psychothérapie, 2001.

GLAUDES Pierre, **RABATE,** Dominique, *Modernités* 21, (2005) : *Deuil et littérature*, Presse universitaire de Bordeaux.

HANUS, M, **SOURKES**, B.M., (1997) : *Les enfants en deuil, Portraits du chagrin*, Paris, Éd. Frison-Roche.

JANIN-DEVILLARS, Luce, (2005) : *Ces morts qui vivent en nous*, Paris, Édition Fayard.

LAUFER, LAURIE, (2008) : *L'énigme du deuil*, Paris, PUF.

9. Sur la psychanalyse

DENIS, Paul, (2000) : *Sigmund Freud, 1905 – 1920*, Paris, Puf.

FREUD, Sigmund, (1908) : *Essais de psychanalyse appliquée*, « La création littéraire et le rêve éveillé », édition consultée : Paris, Idées-Gallimard, 1980.

FREUD, Sigmund, (1917) : « *Deuil et mélancolie* », *Métapsychologie*, édition consultée : Paris, Idées-Gallimard, 1976.

KAHN, Laurence, (2000) : *Sigmund Freud, 1897-1904*, psychanalystes d'aujourd'hui, « oubli » et « souvenir » Paris, Puf.

10. Sur la peinture

Georges de La Tour, catalogue d'exposition, Galeries du Grand Palais, Paris, 1997-1998.

SURGERS, Anne, (2007) : *Et que dit ce silence, La rhétorique du visible,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

VERDON, Timothy, (2006) : *Le Christ dans l'art européen,* Paris, Éditions Citadelles et Mazenod.

11. Divers

BERGOUNIOUX, Pierre, (2000) : *La puissance du souvenir dans l'écriture,* Nantes, Éditions Pleins Feux.

CYRULNIK, Boris, (2000) : *Un merveilleux malheur*, Paris, Éditions Odile Jacob.

GRUAU, Maurice, (1999) : *L'homme rituel, Anthropologie du rituel catholique français*, Paris, Éd. Métailié.

LE BRIS, Michel et **ROUAUD,** Jean (dir.), (2007) : *Pour une littérature-monde,* Paris, Gallimard.

PERROT, Martyne, (2000) : *Ethnologie de Noël, Une fête paradoxale*, Paris, Édition Grasset.

Annexe :

1.

